



Esta versión Digital conserva la paginación original de la versión impresa.

La tierra y los ensueños de la voluntad

por GASTÓN BACHELARD



60 ANIVERSARIO

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO

Primera edición en francés, 1917
Primera edición en español, 1991

Título original:
La terre et les rêveries de la volonté
© 1947, Libraire José Corti, París
ISBN 2-7143-0291-6

D. R. © 1991, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14200 México, D. F.
ISBN 968-16-4137-X

Impreso en México

PREFACIO PARA DOS LIBROS:
LA IMAGINACIÓN MATERIAL
Y LA IMAGINACIÓN HABLADA

Todo símbolo tiene una carne, todo sueño una realidad.

O. Milosz, *l.'amoureuse initiation*, p. 81

1

He aquí, en dos libros,* la cuarta obra que dedicamos a la imaginación de la materia, a la imaginación de los cuatro elementos materiales a los que la filosofía y las ciencias antiguas, proseguidas por la alquimia, han situado como base de todas las cosas. Uno tras otro, en nuestros libros anteriores, hemos tratado de clasificar y de ahondar las imágenes del *fuego*, del *agua*, del *aire*. Quedaba la tarea de estudiar las imágenes de la *tierra*.

Esas imágenes de la materia *terrestre* se nos ofrecen en abundancia en un mundo de metal y de piedra, de madera y de gomas; son estables y tranquilas; las tenemos a la vista; las sentimos en nuestra mano, despiertan en nosotros alegrías musculares en cuanto tomamos gusto a trabajarlas. Entonces, se antoja fácil la tarea que nos queda por hacer para ejempli-

*El otro libro al que se refiere el autor es *La tierra y los ensueños del reposo*, que junto con éste conforman su obra dedicada a la imaginación de la tierra.

ficar, mediante imágenes, la filosofía de los cuatro elementos. Parecería que, pasando de las experiencias positivas a las experiencias estéticas, pudiéramos mostrar en mil ejemplos el interés apasionado del ensueño por algunos *bellos sólidos* que posan sin fin ante nuestros ojos, por algunas *bellas materias* que obedecen fielmente al esfuerzo creador de nuestros dedos. Y sin embargo, con las imágenes materializadas de la imaginación "terrestre" empiezan, para nuestras tesis de la imaginación material y de la imaginación dinámica, incontables dificultades y paradojas.

En efecto, ante los espectáculos del fuego, del agua y del cielo, el ensueño que *busca* la sustancia bajo aspectos efímeros no estaba bloqueado en modo alguno por la realidad. En verdad estábamos ante un problema de *la imaginación*; se trataba precisamente de *soñar* en una sustancia profunda para el fuego tan vivo y tan brillante; se trataba de inmovilizar, ante un agua huidiza, la sustancia de esa fluidez; en fin, era menester, ante todos los consejos de ligereza que nos dan las brisas y los vuelos, imaginar en nosotros la sustancia misma de esa ligereza, la propia sustancia de la libertad aérea. En pocas palabras, materias sin duda reales, pero inconsistentes y móviles, pedían ser imaginadas en profundidad, en una intimidad de la sustancia y de la fuerza. Mas, con la sustancia de la tierra, la materia aporta tantas experiencias positivas, la forma es tan brillante, tan evidente, tan real, que difícilmente se ve cómo dar cuerpo a ensueños tocantes a la intimidad de la materia. Como dice Baudelaire: "Cuanto más sea la materia, en apariencia positiva y sólida, más sutil y laboriosa es la necesidad de la imaginación".¹

¹ Baudelaire, *Curiosités esthétiques*. p. 317.

En resumen, con la imaginación de la materia *terrestre*, se reanima nuestro largo debate sobre la función de la imagen y en esta ocasión nuestro adversario posee innumerables argumentos, su tesis parece insuperable: tanto para el filósofo realista como para el común de los psicólogos, la *percepción* de las imágenes determina los procesos de la imaginación. Para ellos, primero se ven las cosas, luego se las imagina; por medio de la imaginación se combinan fragmentos de lo percibido real, recuerdos de la realidad vivida, mas no se podría alcanzar el reino de una imaginación en lo fundamental creadora. Para combinar ricamente, es preciso haber visto mucho. El consejo de *ver bien*, que constituye el fondo de la cultura realista, domina sin dificultad nuestro paradójico consejo de *soñar bien*, de soñar permaneciendo fiel al onirismo de los arquetipos que se hallan arraigados en el inconsciente humano.

Sin embargo, vamos a dedicar la presente obra a refutar nítida y claramente esa doctrina y a tratar, en el terreno que nos es más desfavorable, de establecer una tesis que afirme el carácter primitivo, el carácter psíquicamente fundamental de la imaginación creadora. En otras palabras, para nosotros, la imagen percibida y la imagen creada son dos instancias psíquicas muy diferentes y se necesitaría un término muy especial para designar *a la imagen imaginada*. Todo lo que se dice en los manuales sobre la imaginación reproductora debe atribuirse a la percepción y a la memoria. La imaginación creadora tiene funciones muy distintas de las de la imaginación reproductora. A ella pertenece esa *función de lo irreal* que psíquicamente es tan útil como la *función de lo real* evocada con tanta frecuencia por los psicólogos para caracterizar la adaptación de un espíritu a una

realidad marcada por los valores sociales. Precisamente, esa función de lo irreal recobrará valores de soledad. El ensueño común es uno de sus aspectos más simples. Pero habrá muchos otros ejemplos de su actividad si se quiere seguir a la imaginación imaginante en su búsqueda de imágenes imaginadas.

Como el ensueño siempre se considera bajo el aspecto de un relajamiento, se pasan por alto esos sueños de acción precisa que nosotros designaremos como *ensueños de la voluntad*. Y entonces, cuando lo real está allí, con toda su fuerza, con toda su materia terrestre, se puede creer fácilmente que *la función de lo real descarta la función de lo irreal*. Se olvidan entonces los impulsos inconscientes, las fuerzas oníricas que se desahogan sin cesar en la vida consciente. Por tanto, nos será preciso redoblar la atención si queremos descubrir la actividad prospectiva de las imágenes, si deseamos situar la imagen incluso adelante de la percepción, como una aventura de la percepción.

2

Para nosotros, el debate que queremos entablar sobre el primitivismo de la imagen al punto resulta decisivo, pues ligamos la vida propia de las imágenes a los arquetipos cuya actividad ha mostrado el psicoanálisis. Las imágenes imaginadas son sublimaciones de los arquetipos antes que reproducciones de la realidad. Y como la sublimación es el dinamismo más normal del psiquismo, podremos demostrar que las imágenes surgen del propio fondo humano. Entonces diremos con Novalis:² "De la imaginación

² Novalis, *Schriften*, II, p. 365.

productora deben deducirse todas las facultades, todas las actividades del mundo interior y del mundo exterior".³ Imposible decir mejor que la imagen tiene una doble realidad: una realidad psíquica y una realidad física. Por la imagen se acercan al máximo el ser imaginante y el ser imaginado. El psiquismo humano se formula primitivamente en imágenes. Citando ese pensamiento de Novalis, pensamiento que es dominante del *idealismo mágico*, Spenlé nos recuerda⁴ a un Novalis que deseaba que Fichte hubiera fundado un "fantástico trascendental". La imaginación tendría entonces su metafísica.

No abordaremos las cosas a tanta altura y nos bastará con encontrar en las imágenes los elementos de un metapsiquismo. A ello se orientan, a nuestro parecer, los bellos trabajos de C. G. Jung, quien, por ejemplo, descubre en las imágenes de la alquimia la sección de los arquetipos del inconsciente. En ese terreno, tendremos numerosos ejemplos de imágenes que se constituyen en ideas. Podremos así examinar toda la región psíquica intermedia entre los impulsos inconscientes y las primeras imágenes que afloran en la conciencia. Veremos entonces que el proceso de sublimación encontrado por el psicoanálisis es un proceso psíquico fundamental. Por la sublimación se desarrollan los valores estéticos que nos aparecerán como valores indispensables para la actividad psíquica normal.

³ Cf. Henry Vaughan, *Hermetical Work*, ed. 1914, t. II, p. 574: "Imagination is a star excited in the firmament of man by some external Object."

⁴ Spenlé, *Thèse*, p. 147.

Mas, como estamos en proceso de limitar nuestro asunto, digamos por qué, en nuestros libros sobre la imaginación, nos sujetamos a considerar la imaginación literaria.

Por principio de cuentas, hay para ello una razón de correspondencia. De ésta solo ambicionamos una: la competencia de la lectura. No somos sino lectores amantes de la lectura. Y pasamos horas, días, haciendo una lenta lectura de los libros *línea por línea*, resistiendo cuanto podamos el arrastre de las historias (es decir, la parte claramente consciente de los libros) para estar muy seguros de permanecer en las imágenes nuevas, en las imágenes que renuevan los arquetipos inconscientes.

Pues esa *novedad* es evidentemente señal de la fuerza creadora de la imaginación. Una imagen literaria pierde su virtud de animación. La literatura debe sorprender. Ciertamente, las imágenes literarias pueden explotar imágenes fundamentales —y nuestro trabajo general consiste en clasificar esas imágenes fundamentales - mas cada una de las imágenes que vienen a la pluma de un escritor debe tener su diferencial de novedad. Una imagen literaria dice lo que nunca se imaginará dos veces. Se puede tener algún mérito en copiar un cuadro. No se tiene ninguno en repetir una imagen literaria.

Reanimar un lenguaje creando nuevas imágenes, ésa es la función de la literatura y de la poesía. Jacobi escribía: "Filosofar no es sino descubrir el origen del lenguaje", y Unamuno designa explícitamente la acción de un metapsiquismo como origen del lenguaje: "¡Qué sobreabundancia de filosofía inconciente en los despliegues del lenguaje! El porvenir

buscará el rejuvenecimiento de la metafísica en la metalingüística, que es una creadora metalógica.⁵ Ahora bien, toda nueva imagen literaria es un texto original del lenguaje. Para sentir su acción no es necesario poseer los conocimientos de un lingüista. La imagen literaria nos da la experiencia de una creación del lenguaje. Si examinamos una imagen literaria con una *conciencia de lenguaje*, se recibe de ella un dinamismo psíquico nuevo. Así, en el simple examen de las imágenes literarias, creímos tener la posibilidad de encontrar una acción eminente de la imaginación.

Pues bien, estamos en el siglo de la imagen. Para bien y para mal, padecemos más que nunca la acción de la imagen. Si se tiene a bien considerar la imagen en su esfuerzo literario, en su esfuerzo por poner en primer plano las hazañas lingüísticas, de la expresión, tal vez se aprecie mejor esta fogosidad literaria que caracteriza a los tiempos modernos. Parecería que hubiera ya zonas en que la literatura se muestra como una *explosión del lenguaje*. Los químicos prevén una explosión cuando la probabilidad de ramificación es mayor que la probabilidad de terminación. Ahora bien, en la fogosidad y en el brillo de las imágenes literarias se multiplican las ramificaciones; las palabras ya no son simples términos. No terminan pensamientos: tienen el porvenir de la imagen. La poesía hace que se ramifique el sentido de la palabra rodeándola de una atmósfera de imágenes. Se ha demostrado que la mayor parte de las rimas de Victor Hugo suscitaban imágenes: entre dos palabras que riman interviene una especie de obligación de metáfora: así, las imágenes se asocian por

⁵ Unamuno, *L'essence de l'Espagne*, trad., p. 96.

la gracia única de la sonoridad de las palabras. En una poesía más liberada, como el surrealismo, el lenguaje se halla en plena ramificación. El poema es entonces un ramillete de imágenes.

Mas ya tendremos ocasión de dar en esta obra numerosos ejemplos de imágenes que lanzan el espíritu en varias direcciones, que agrupan elementos inconscientes diversos, que realizan superposiciones de sentido de manera que la imaginación literaria tenga también "sobrentendidos". Lo que queremos indicar, en estas ideas preliminares, es que la expresión literaria tiene una vida autónoma y que la imaginación literaria no es una imaginación de segunda posición, que venga después de las imágenes visuales registradas por la percepción. Fue así para nosotros una labor precisa limitar nuestros trabajos sobre la imaginación a modo de no considerar más que la imaginación literaria.

Por lo demás, cuando podamos ir hasta el fin de nuestra paradoja, reconoceremos que el lenguaje ocupa el puesto de mando de la imaginación. Daremos gran importancia, sobre todo en nuestra primera obra, al *trabajo hablado*. Examinaremos las imágenes del trabajo, los ensueños de la voluntad humana, el onirismo que acompaña a las labores materiales. Demostraremos que, cuando traduce las imágenes materiales, el lenguaje poético es un verdadero encantamiento de energía.

Naturalmente, en nuestros proyectos no cabe aislar las facultades psíquicas. Por el contrario, haremos apreciar cómo la imaginación y la voluntad que, en una impresión elemental, podrían considerarse antitéticas, en realidad son estrechamente solidarias. Sólo se desea mucho lo que se imagina ricamente, lo que se cubre de bellezas proyectadas. Así, el tra-

bajo enérgico de las materias duras y de las pastas mezcladas con paciencia se anima con bellezas *prometidas*. Se ve surgir un pancalismo activo, un pancalismo que debe prometer, que debe proyectar lo bello por encima de lo útil, por tanto un pancalismo que debe *hablar*.

Hay una gran diferencia entre una imagen literaria que describe una belleza ya realizada, una belleza que encontró su forma plena, y una imagen literaria que actúa en el misterio de la materia y que quiere sugerir más que describir. Así, pese a sus limitaciones, nuestra posición particular ofrece muchas ventajas. Dejamos pues a otros el cuidado de estudiar la belleza de las formas; nosotros queremos dedicar nuestros esfuerzos a determinar la belleza íntima de las materias; su masa de atractivos ocultos, todo ese espacio afectivo concentrado en el interior de las cosas. Tantas pretensiones que sólo pueden valer como actos del lenguaje, poniendo en juego *convicciones poéticas*. Ésos serán entonces para nosotros los objetos: centros de poemas. Ésa será entonces para nosotros la materia: la intimidad de la energía del trabajador. Los objetos de la tierra nos devuelven el eco de nuestra promesa de energía. Desde el momento en que le devolvemos todo su onirismo, el trabajo de la materia despierta en nosotros un narcisismo de nuestro valor.

Mas no hemos querido en este prefacio sino precisar filosóficamente nuestro asunto e inscribir nuestros dos nuevos libros en la sucesión de los *Ensayos* que hemos publicado desde hace varios años sobre la imaginación de la materia. Estos ensayos deberían constituir poco a poco los elementos de una filosofía de la imagen literaria. Esas empresas no pueden juzgarse sino en el detalle de los argumentos y

en la abundancia de los puntos de vista. Vamos, entonces, a indicar brevemente los diversos capítulos de los dos nuevos ensayos, tratando de mostrar su vinculación.

4

Nos dedicaremos a dividir nuestro estudio en dos libros, porque en su desarrollo hemos reconocido la huella bastante nítida de dos movimientos que el psicoanálisis distingue de manera muy clara la extraversión y la introversión, de suerte que en el primer libro la imaginación aparece más bien extravertida y en el segundo introvertida. En la primera obra se seguirán sobre todo los ensueños activos que nos invitan a actuar sobre la materia. En la segunda, el ensueño correrá a lo largo de una pendiente más común; seguirá esa *involución* que nos trae a los primeros refugios, que valora todas las imágenes de la intimidad. En líneas generales, tendremos entonces el díptico del trabajo y del descanso.

Pero, apenas hemos hecho tan tajante distinción es necesario recordar que los ensueños de introversión y los ensueños de extraversión rara vez están aislados. En definitiva, todas las imágenes se des-arrollan entre ambos polos, viven dialécticamente de las seducciones del universo y de las certidumbres de la intimidad. Haríamos así una obra ficticia si no diéramos a las imágenes su doble movimiento de extraversión y de introversión, si no destacáramos la ambivalencia. En cualquier punto en que se encuentre el estudio, cada imagen habrá de recibir entonces todos sus valores. Las imágenes más bellas con frecuencia son focos de ambivalencia.

Veamos entonces la serie de estudios reunidos bajo el título de *Los ensueños de la voluntad*.

En el primer capítulo, hemos querido presentar, sin duda de manera demasiado sistemática, la dialéctica de lo *duro* y de lo *suave*, dialéctica que rige todas las imágenes de la materia terrestre. En efecto, a diferencia de los otros tres elementos, la *tierra* tiene, como primer característica, una *resistencia*. Los demás elementos bien pueden ser *hostiles*, pero no lo son *siempre*. Para conocerlos cabalmente, es necesario soñarlos en una ambivalencia de bondad y de maldad. En cambio, la resistencia de la materia terrestre es inmediata y constante. Al punto es compañera efectiva y franca de nuestra voluntad. Para clasificar las voluntades, nada más claro que las materias trabajadas por la mano del hombre. Entonces, en el umbral de nuestro estudio, hemos tratado de caracterizar *el mundo resistente*.

De los cuatro capítulos siguientes, dos se dedican al trabajo y a las imágenes de las materias duras y dos a las imágenes de la pasta y a las materias de, la suavidad. Vacilamos mucho tiempo en el orden que daríamos a estos dos pares de capítulos. La imaginación de la materia inclina a ver en la pasta la materia primitiva, la *prima materies*. Y en cuanto se evoca una primitividad, se abren al sueño innumerables avenidas. Por ejemplo, escribe Favre d'Olivet: "Colocada al principio de las palabras, la letra M pinta todo lo local y lo plástico".⁶ Así, la Mano, la Materia

⁶ Favre d'Olivet, *La langue hébraïque restituée*, Paris, 1932, t. II, p. 75. Otro arqueólogo del alfabeto dice que la letra M representa las olas del mar. De esta opinión a la de Favre d'Olivet se ve la dualidad de una imaginación de la forma y de la imaginación de la materia.

la Madre, el Mar tendrían la inicial de la plasticidad. No quisimos seguir inmediatamente esos sueños de primitividad y primero consideramos la imaginación de la energía, imaginación que se forma de manera más natural en las luchas del trabajo contra la materia dura. Abordando al punto la dialéctica Imaginación y Voluntad, preparamos las posibilidades de una síntesis para la imaginación de las materias y de la imaginación de las fuerzas. Nos decidimos entonces a empezar por las imágenes de la dureza. Por lo demás, si hubiéramos de decirlo todo sobre una elección firme entre las imágenes de lo *suave* y de lo *duro*, haríamos demasiadas confidencias sobre nuestra vida íntima.

Entre los dos polos de la imaginación de las materias duras y de las materias suaves se nos ofrecía una síntesis con la *materia forjada*. Ahí teníamos oportunidad de mostrar los valores dinámicos de un *oficio completo* desde el punto de vista de la imaginación material, puesto que utiliza los cuatro elementos, de un oficio heroico que da al hombre los poderes de un demiurgo. Dedicamos un largo capítulo a las imágenes de la forja; ellas rigen un dinamismo masculino que marca profundamente al inconsciente. Ese capítulo sirve de conclusión a la primera parte del libro en que se hallan estrechamente reunidos los caracteres de la imaginación de la materia y los de la imaginación de las fuerzas.

La segunda parte del libro examina imágenes en que se compromete menos el ser que imagina. A propósito de ciertas imágenes literarias del peñasco y de la petrificación abordadas en los capítulos VII

y VIII, incluso se podría anotar una negativa de participación: las *formas* del peñasco se imaginan de lejos, tomando distancia. Mas el ensueño de las materias no se contenta con la contemplación lejana. Los ensueños de piedra buscan fuerzas íntimas. El soñador se apodera de ellas y, cuando las domina, siente animarse en él un ensueño de la voluntad de poder que nosotros hemos presentado como un verdadero complejo de Medusa.

De esos ensueños de piedra, siempre un tanto voluminosos, más o menos vinculados siempre a las formas exteriores, pasamos al examen de las imágenes del metalismo. Hemos demostrado que las intuiciones vitalistas, que desempeñaron un papel tan importante en la alquimia, están normalmente activas en la imaginación humana y que su efecto se encuentra en numerosas imágenes literarias relativas a los minerales.

Hicimos la misma demostración, en dos pequeños capítulos, respecto al ensueño de las sustancias cristalinas y para las imágenes de la perla. En los ensueños acerca de esas materias, no es difícil demostrar la valoración imaginaria de las piedras preciosas. Aquí, la polivalencia del valor no conoce límites. La alhaja es una monstruosidad psicológica de la valoración. Nos hemos limitado a separar sus valores imaginarios formados por la imaginación material.

La tercera parte del primer libro sólo contiene un capítulo. Ahí abordamos una psicología de la gravedad. Se trata de un problema que debe abordarse por partida doble: la primera vez, en psicología aérea, como tema de vuelo; la segunda, en psicología terrestre, como tema de caída. Pero ambos temas, tan lógicamente opuestos, se vinculan en las

imágenes y, como habíamos hablado de la caída en nuestro libro *El aire y los sueños*, necesitaremos, en la presente obra, dedicada a las imágenes dinámicas de la imaginación terrestre, hablar de las fuerzas de restablecimiento.

De todos modos, un ensayo sobre la imaginación de las fuerzas halla su conclusión normal en una imagen de las luchas del hombre contra la gravedad, en la actividad de un complejo al que hemos denominado complejo de Atlas.

6

El segundo volumen, en que deben concluir nuestros estudios sobre la imaginación de la tierra, lleva por título *La tierra y los ensueños del reposo*, y por subtítulo "Ensayo sobre las imágenes de la intimidad".

En el primor capítulo, reunimos y clasificamos las imágenes, siempre renovadas, que hemos querido hacer del interior de las cosas. En esas imágenes, la imaginación se entrega por completo a su labor de superación. Quiere ver lo invisible, palpar el grano de las sustancias. Valora extractos, tintes. Va al fondo de las cosas, como si allí debiera encontrar, en una imagen final, el descanso de imaginar.

Acto seguido, hemos considerado útil hacer algunas observaciones sobre *la intimidad querellada*. El capítulo segundo se presenta entonces como una dialéctica del primero. Bajo una superficie tranquila, con frecuencia asombra encontrar una materia agitada. Así, el reposo y la agitación muy a menudo tienen imágenes yuxtapuestas.

Según esta dialéctica hemos desarrollado el tercer capítulo sobre la imaginación de las cualidades sustanciales. Esa imaginación de las cualidades nos

parece inseparable de una verdadera tonalización del sujeto imaginante. Nos incorporamos así a muchos temas ya encontrados en los ensueños de la voluntad. Resumiendo, en la imaginación de las cualidades *quiere* el sujeto aprehender, con pretensiones de *gourmet*, el fondo de las sustancias, al tiempo que vive en la dialéctica de los matices.

En una segunda parte, hemos estudiado, durante tres capítulos, las grandes imágenes del refugio: la casa. el vientre, la gruta. Hemos tenido oportunidad de presentar, en forma simple, la ley del isomorfismo de las imágenes de la profundidad. Ningún psicoanalista tendrá dificultad en demostrar que ese isomorfismo proviene de una misma tendencia in-consciente: el regreso a la madre. Mas ese diagnóstico perjudica el valor propio de las imágenes. Nos ha parecido que había lugar para estudiar por separado los tres itinerarios de ese regreso a la madre. No será reduciendo el psiquismo a sus tendencias profundas como explicaremos su desarrollo en imágenes múltiples, sobreabundantes, siempre renovadas.

Una vez tratadas las imágenes literarias de la gruta, examinaremos un estrato consciente más profundo, menos gráfico. Con el título de "El laberinto", hemos seguido sueños más agitados, más tortuosos, menos tranquilos, que dialectizan el sueño de los refugios más espaciosos. Los sueños de la gruta y los del laberinto se oponen en muchos aspectos. La gruta es reposo. El laberinto nos remite al soñador en movimiento.

En una tercera y última parte, agrupamos tres pequeños estudios que aportan tres ejemplos de lo que podría ser una enciclopedia de las imágenes. Los dos

primeros, sobre la *serpiente* y la *raíz*, pueden asociarse también al dinamismo de la pesadilla laberíntica. Con la serpiente —laberinto animal—, con la raíz —laberinto vegetal—, hemos encontrado todas las imágenes dinámicas del movimiento tortuoso. Desde ese momento, es manifiesta la solidaridad de estos estudios sobre dos seres *terrestres* con los estudios desarrollados en *La tierra y los ensueños de la voluntad*.

El último capítulo, sobre "El vino y la viña de los alquimistas", se orienta a mostrar lo que es un ensueño concreto, un ensueño que concreta los valores más diversos. Naturalmente, el ensueño de las esencias podría ser tema de numerosas monografías. Presentando el esbozo de una de ellas, quisimos demostrar que la imaginación no necesariamente es una actividad vagabunda, sino que, por el contrario, cobraba toda su fuerza cuando se concentraba en una imagen privilegiada.

7

Antes de dar por terminadas estas observaciones generales, expliquémonos acerca de una omisión que sin duda nos será reprochada. En un libro sobre la tierra no coleccionamos imágenes sobre la labranza. De seguro no es por falta de apego a la tierra. Todo lo contrario, nos ha parecido que hablar del huerto y del jardín en un breve capítulo equivaldría a traicionarlos. Se necesitará todo un libro para exponer la agricultura imaginaria, los deleites de la laya y del rastrillo. Además, la poesía estereotipada del arado oculta tantos valores que sería preciso un psicoanálisis para librar a la literatura de sus falsos labradores.

Pero, en el propio detalle de nuestros estudios, aún

tenemos que disculparnos por ciertas insuficiencias del análisis. En efecto, no creímos apropiado dividir algunos de nuestros documentos literarios. Cuando nos pareció que una imagen se desarrollaba en varios registros, agrupamos sus caracteres, pese al riesgo de perder la homogeneidad de los capítulos. La imagen, en efecto, no debe estudiarse en pedazos. Precisamente es un tema de totalidad. Llama a la convergencia a las imágenes más diversas, a las impresiones provenientes de varios sentidos. Con esa condición cobra la imagen valores de sinceridad y arrastra al ser por entero. Esperamos que el lector perdonará las digresiones y los alargamientos —incluso las reiteraciones— que ocasiona este deseo de dejar a las imágenes su vida a un mismo tiempo múltiple y profunda.

PRIMERA PARTE

I. LA DIALÉCTICA
DEL ENERGETISMO IMAGINARIO.
EL MUNDO RESISTENTE

La hostilidad nos es más allegada que nada.

Rilke, *Elegías de Duino*, IV

El trabajo manual es el estudio del inundo exterior.

Emerson

1

La dialéctica de lo *duro* y de lo *suave* rige todas las imágenes que nos formamos de la materia íntima de las cosas. Esa dialéctica *anima* —pues sólo cobra verdadero sentido en su *animación*— a todas las imágenes mediante las cuales participamos activa y ardientemente en la intimidad de las sustancias. *Duro* y *suave* son los primeros calificativos que recibe la *resistencia* de la materia, la primera *existencia dinámica del mundo resistente*. En el conocimiento dinámico de la materia —y correlativamente en los conocimientos de los valores dinámicos de nuestro ser— nada queda claro si antes no planteamos los dos términos *duro* y *suave*. Vienen luego experiencias más ricas, más refinadas, un inmenso campo de experiencias intermedias. Pero, en el orden de la materia, el *sí* y el *no* se dicen *suave* y *duro*. No hay imágenes de la

materia sin esta dialéctica de invitación y de exclusión, dialéctica que la imaginación *traspondrá* en innumerables metáforas, dialéctica que a veces se invertirá por la acción de curiosas ambivalencias hasta definir, por ejemplo, una hostilidad hipócrita de la suavidad o un envite irritante de la dureza. Mas las bases de la imaginación material residen en las imágenes primitivas de la dureza y de la suavidad. Esas imágenes son tan verdaderamente elementales que siempre se las podrá encontrar, pese a todas las trasposiciones, a pesar de cualquier inversión, en el fondo de todas las metáforas.

Y ahora, de ser cierto, y de ello ofreceremos múltiples pruebas, que *la imaginación de la resistencia* que atribuimos a las cosas da su primera coordinación a la violencia que nuestra voluntad ejerce *contra* las cosas, es evidente que en el trabajo excitado diferentemente por las materias duras y por las materias suaves tomamos conciencia de nuestras propias fuerzas dinámicas, de sus variedades y sus contradicciones. Por lo *duro* y por lo *suave* aprendemos la pluralidad de los devenires, recibiendo pruebas muy distintas de la eficacia del tiempo. La dureza y la suavidad de las cosas nos comprometen —por la fuerza— en tipos de vida dinámica muy diferentes. El mundo resistente nos promueve fuera del ser estático, fuera del ser. Y empiezan los misterios de la energía. Desde ese momento somos seres *despiertos*. Martillo o llana en mano, ya no estamos solos, tenemos un adversario, tenemos algo que hacer. Por poco que sea, tenemos, por ello, un destino cósmico. "El ladrillo y el mortero —dice Melville—¹ ocultan secretos más profundos que el bosque y la montaña,

¹ H. Melville, *Pierre*, trad., p. 261.

dulce Isabel." Todos esos objetos *resistentes* tienen la marca de las ambivalencias de la ayuda y del obstáculo. Son seres por dominar. Nos dan el ser de nuestro dominio, el ser de nuestra energía.

2

Los psicoanalistas nos harán al punto una objeción: nos dirán que los verdaderos adversarios son *humanos* que el niño encuentra las primeras *prohibiciones* en la familia y que, en general, las resistencias que molestan al psiquismo son sociales. Mas limitarse, como lo hace con frecuencia el psicoanálisis, a la traducción humana de los símbolos, es olvidar toda una esfera del examen —la autonomía del simbolismo - hacia la cual precisamente queremos llamar la atención. Si, en el mundo de los símbolos, la resistencia es humana, en el mundo de la energía la resistencia es material. El psicoanálisis no ha podido encontrar, como tampoco la psicología, medios adecuados para estimar las fuerzas. Carece de ese dinamómetro psíquico que representa el trabajo efectivo de la materia. Como la psicología descriptiva, se reduce a una suerte de topología psíquica: determina niveles, estratos, asociaciones, complejos, símbolos. Sin duda aprecia, por sus resultados, los impulsos dominantes. Pero no ha ofrecido los medios de una verdadera *dinamología psíquica*, de una dinamología detallada que entre en la individualidad de las imágenes. Dicho de otro modo, el psicoanálisis se contenta con definir las imágenes por su simbolismo. Apenas descubierta una imagen impulsiva, apenas sacado a la luz un recuerdo traumatizante, el psicoanálisis plantea el problema de la interpreta-

ción *sorcial*. Olvida todo un campo de búsquedas: el campo mismo de la imaginación. Ahora bien el psiquismo está animado por una verdadera *hambre de imágenes*. Quiere imágenes. En suma, bajo la imagen, el psicoanálisis busca la realidad; olvida la búsqueda inversa: buscar por la realidad la positividad de la imagen. En esta búsqueda se descubre esa energía de imagen que es la propia marca del psiquismo activo.

Con demasiada frecuencia para el psicoanálisis, se considera que la fabulación esconde algo. Es una cubierta. Es entonces una función secundaria. Ahora bien, en cuanto la mano interviene en la fabulación, en cuanto participan energías reales en una obra, en cuanto la imaginación actualiza sus imágenes, el centro del ser pierde su sustancia de desdicha. La acción es al punto la nada de la desdicha. El problema que se plantea entonces es la conservación de un estado dinámico, la restitución de las voluntades dinámicas en un ritmoanálisis de ofensividad y de dominio. La imagen es siempre una promoción del ser. La imaginación y la excitación van juntas. Sin duda — ¡lástima! — hay excitaciones sin imagen, pero — a pesar de todo — no hay imágenes sin excitación.

3

¿Qué sería una resistencia si no tuviera una persistencia, una profundidad sustancial, la propia profundidad de la materia? Los psicólogos bien pueden repetir que el niño repentinamente iracundo golpea la mesa contra la cual acaba de chocar.² Ese

² ¿En verdad es una experiencia tan natural? ¡Cuántos padres no enseñan por sí mismos a sus hijos esta pueril venganza!

gesto, esa cólera efímera, libera demasiado pronto la agresividad para que podamos encontrar en ello las verdaderas imágenes de la imaginación agresiva. Adelante veremos los hallazgos imaginarios de la cólera discursiva, de la cólera que anima al trabajador contra la materia siempre rebelde, primitivamente rebelde. Mas, desde este momento, debemos comprender que la imaginación activa no empieza como una simple reacción, como un reflejo. La imaginación necesita un animismo dialéctico, que se viva encontrando en el objeto respuestas a violencias intencionales, dando al trabajador la iniciativa de la provocación. La imaginación material y dinámica nos hace vivir una adversidad provocada, una psicología del *contra* que no se contenta con el golpe, con el choque, sino que se promete el dominio sobre la propia intimidad de la materia. La dureza soñada es así una dureza atacada sin reposo y una dureza que incesantemente renueva sus excitaciones. Tomar a la dureza, en su primer *no*, como simple motivo de una exclusión, equivale a soñarla en su forma exterior, en su forma intangible. Para un soñador de la dureza íntima, el granito es un tipo de provocación, su dureza ofende, con una ofensa que no será vengada sin armas, sin herramientas, sin los medios de la astucia humana. Al granito no se le trata con cólera pueril. Será preciso rayarlo o pulirlo, nueva dialéctica ésta en que la dinamología del *contra* tendrá oportunidad de múltiples matices. Cuando se sueña trabajando, cuando se vive un ensueño de la voluntad, el tiempo adquiere una *realidad material*. Hay un *tiempo del granito* así como en la filosofía hegeliana de la Naturaleza hay un "pirocronos", un tiempo del fuego. Ese tiempo de la dureza de las piedras, ese *litocronos* sólo puede definirse como tiempo activo de

un trabajo, como un tiempo que se dialectiza en el esfuerzo del trabajador y en la resistencia de la piedra, aparece como una suerte de ritmo natural, de ritmo bien condicionado. Por ese ritmo recibe el trabajo su eficacia objetiva al mismo tiempo que su tonicidad subjetiva. La temporalidad del *contra* recibe aquí eminentes inscripciones. La *conciencia del trabajo* se precisa en los músculos y en las articulaciones del trabajador a la vez que en los avances regulares de la labor. De ese modo, la del trabajo es la más *apretada* de las luchas, la duración del gesto trabajador es la más plena de las duraciones, aquella en que el impulso apunta lo más exacta y lo más concretamente a su objetivo. También es aquélla que tiene la capacidad de integración más grande. En cierto modo, el gesto del trabajo integra al ser laborante el objeto resistente, la propia resistencia de la materia. Una materia-duración es aquí una emergencia dinámica arriba de un espacio-tiempo. Y de nuevo, en esa materia-duración se realiza el hombre como devenir antes que como ser. El hombre conoce una promoción de ser.

El proyecto emplumado con una energía joven se clava directamente en el objeto, se aferra, se pega a él. Así, el proyecto en vías de ejecución (el proyecto material) a fin de cuentas tiene una estructura temporal distinta de la del proyecto intelectual. Muy a menudo, éste se diferencia demasiado de la ejecución. Sigue siendo el proyecto de un jefe que dirige a ejecutantes. Con frecuencia repite la dialéctica hegeliana del amo y del esclavo, sin gozar de la síntesis que es la maestría del trabajo adquirida en el trabajo contra la materia.

De tal suerte, la materia nos revela nuestras fuerzas. Sugiere una puesta de ellas en categorías dinámicas. No sólo da una sustancia durable a nuestra voluntad, sino también esquemas temporales bien definidos a nuestra paciencia.

Inmediatamente, la materia recibe de nuestros sueños todo un porvenir de trabajo; queremos vencerla trabajando. Gozamos por anticipado de la eficacia de nuestra voluntad. Que nadie se sorprenda entonces de que soñar imágenes materiales —sí, simplemente, soñarlas— sea al punto *tonificar* la voluntad. Imposible estar distraído, ausente, indiferente cuando se sueña en una materia resistente designada a las claras. No se podría imaginar gratuitamente una resistencia. Desplegadas entre los polos dialécticos extremos de lo *duro* y de lo *suave*, las diversas materias designan numerosísimos tipos de adversidades. De manera recíproca, todas las adversidades que consideramos profundamente humanas, con sus violencias cínicas o socarronas, con su brillo o su hipocresía, suelen, en acciones contra materias inanimadas particulares, encontrar su realismo. Más que cualquier otro complemento, el complemento de materia especifica la hostilidad. Por ejemplo: mezclar como yeso designa al punto el acto de una violencia macilenta, un coraje, pálida embriaguez pulverizada. Estudiando las imágenes materiales, descubriremos en ellas — para hablar sin demora de psicoanálisis— la *imago* de nuestra energía. Dicho de otro modo, la materia es nuestro *espejo* energético; es un espejo que focaliza nuestras fuerzas iluminándolas con alegrías imaginarias. Y como en un libro sobre las imágenes sin duda se puede abusar de ellas, con

gusto diríamos que el cuerpo duro que dispersa todos los golpes es el *espejo convexo* de nuestra energía, mientras que el cuerpo suave es el *espejo cóncavo*. Lo cierto es que los ensueños materiales cambian la dimensión de nuestras fuerzas; nos dan las ilusiones de la omnipotencia. Esas ilusiones son útiles, pues son ya un estímulo para abordar la materia a fondo. Del herrero al alfarero, en el hierro y en el barro, a continuación demostraremos la fecundidad de los ensueños del trabajo. Experimentando esa curiosa condensación de las imágenes y de las fuerzas en el trabajo de una materia, viviremos la síntesis de la imaginación y de la voluntad. Esa síntesis, que ha recibido tan poca atención por parte de los filósofos, es sin embargo la primera por considerar en una dinamología del psiquismo específicamente humana. Sólo se quiere lo que se imagina ricamente. A decir verdad, tal vez sea con su aspecto de energía imaginada como el dualismo filosófico del sujeto y del objeto se presenta en equilibrio más franco; en otras palabras, en el reino de la imaginación, se puede tanto decir que la resistencia real suscita ensueños dinámicos como que los ensueños dinámicos van a despertar una resistencia dormida en las profundidades de la materia. Novalis publicó en *Athe-[-/-]* páginas que aclaran esta ley de la igualdad de la acción y de la reacción transpuesta en ley de la imaginación. Para Novalis, "en cada contacto se engendra una sustancia cuyo efecto dura tanto como el tacto". Vale decir que la sustancia está dotada del acto de tocarnos. Nos toca como la tocamos nosotros, dura o suavemente. Prosigue Novalis: "Es el fundamento de todas las modificaciones sintéticas del individuo". Así, para el idealismo mágico de Novalis, el ser humano despierta a la materia, es el con-

Nota de la versión digital:

[-/-] = No se pudo leer del original escrito.

tacto de la mano maravillosa, el contacto provisto de todos los sueños del tacto imaginante que da vida a las cualidades que dormitan en las cosas. Mas no es necesario dar la iniciativa al imaginante como lo hace el idealismo mágico. En efecto, qué importa quién empieza las luchas y los diálogos, cuando esas luchas y esos diálogos encuentran su fuerza y su vivacidad en su dialéctica *multiplicada*, en su continua repercusión. Y nuestra labor, mucho más simple, consistirá en demostrar la alegría de las imágenes que rebasan la realidad.

Mas, desde luego, la realidad material nos instruye. A fuerza de manejar materias muy diversas y bien individualizadas, podemos adquirir tipos individualizados de suavidad y de decisión. No sólo nos haremos diestros en la hechura de las formas, sino también materialmente hábiles actuando en el punto de equilibrio de nuestra fuerza y de la resistencia de la materia. La *Materia* y la *Mano* deben estar unidas para dar el propio nudo del *dualismo energético*, dualismo activo éste que tiene una tonalidad muy distinta que el dualismo clásico del sujeto y del objeto, debilitados uno y otro por la contemplación, uno en su inercia, otro en su ociosidad.

A decir verdad, la mano que trabaja plantea al sujeto en un orden nuevo, en el surgimiento de su existencia *dinamizada*. En ese reino todo es adquisición, toda imagen es una *aceleración*, dicho de otro modo, la imaginación es "el acelerador" del psiquismo. Sistemáticamente, la imaginación va *demasiado* rápido. Ésa es una característica sumamente banal, tan banal que se olvida señalarla como esencial. Si se considerara mejor esta franja móvil de las imágenes en torno a la realidad y, correlativamente, esa superación del ser que implica la actividad ima-

ginante, se comprendería que el psiquismo humano se especifica como una fuerza de tracción. La simple existencia parece entonces distante, no es más que una inercia, más que una pesadez, más que un residuo del pasado y la función positiva de la imaginación equivale a disipar esa suma de hábitos inertes, a despertar esa masa pesada, a abrir el ser a nuevos alimentos. La imaginación es un principio de multiplicación de los atributos para la intimidad de las sustancias. También es voluntad de *más ser*, no evasiva sino pródiga, no contradictoria sino ebria de oposición. La imagen es el ser que se diferencia para estar seguro de devenir. Y con la imaginación literaria esa diferenciación al punto es clara. Una imagen literaria destruye las imágenes perezosas de la percepción. La imaginación literaria desimagina para reimaginar mejor.

Entonces *todo es positivo*. Lo lento no es lo rápido frenado. Lo lento imaginado también quiere su exceso. Lo lento se imagina en una *exageración* de la lentitud y el ser imaginante no goza de la lentitud sino de lo exagerado de la disminución de velocidad. Ved cómo brillan sus ojos, leed en su rostro la alegría fulgurante de imaginar la lentitud, la alegría de frenar el tiempo, de imponerle un porvenir de lentitud, de silencio, de quietud. Lo lento recibe así, a su manera, el signo de la *demasía*, el propio sello de lo imaginario. Basta con encontrar la pasta que sustancialice esa lentitud querida, esa lentitud soñada, para exagerar aún su suavidad. Poeta de mano formante, el obrero trabaja suavemente esta materia de la elasticidad perezosa hasta el momento en que descubre en ella esa actividad extraordinaria de fina unión, esa alegría muy íntima de los pequeñísimos hijos de materia. Casi no existen niños que no

hayan jugado entre el pulgar y el índice con esa viscosidad. De esas alegrías sustancializadas daremos en seguida múltiples pruebas. Por ahora no queremos sino enmarcar todas las exageraciones materia-les entre los dos polos de exageraciones que son lo *demasiado duro* y lo *demasiado suave*. Estos polos no están fijos, puesto que de ellos parten fuerzas de provocación. Las fuerzas de la mano obrera les responden y por ambas partes se proponen extender nuestro imperialismo sobre la materia.

La imaginación siempre quiere regir. No podría someterse al ser de las cosas. Si acepta sus primeras imágenes es para modificarlas, para exagerarlas. Lo apreciaremos mejor cuando estudiemos las trascendencias activas de la suavidad. Cuan precioso es para nuestra tesis este pensamiento de Tristán Tzara (*Minuits pour Géant*, XVIII): "Prefería modelar la ráfaga antes que entregarse a la molicie".

En líneas generales, y para preparar dialécticas más finas, se puede decir que la agresividad que sus-cita lo *duro* es una agresividad *recta*, mientras que la hostilidad sorda de lo *suave* es una agresividad *curva*. Escribía el mineralogista Romeo de l'Isle: "La línea recta está destinada particularmente al reino mineral. [...] En el reino vegetal, la línea recta todavía se encuentra con bastante frecuencia, pero siempre acompañada por la línea curva. En fin, en las sustancias animales, [...] la línea curva es la predominante".³ La imaginación humana es un reino nuevo, el reino que totaliza todos los principios de

³ Cf. Hegel, *Philosophie de la nature*, trad., Vera, t. I, p. 568. Un geometra (Tobías Dantzig, *A la recherche de l'Absolu*, trad., p. 206) opone a "la severa línea recta" "la suavidad redonda del círculo". Mal se comprenderían estos valores si se olvidara el papel de la imaginación dinámica.

imágenes en acción en los tres reinos: mineral, vegetal y animal. Por las imágenes, el hombre es apto para acabar la geometría interna, la geometría verdaderamente material de todas las sustancias. Por la imaginación, el hombre tiene la ilusión de excitar las potencias informantes de todas las materias: moviliza la flecha de lo duro y la esfera de lo suave, agudiza la mineralidad hostil de lo duro y madura el redondo fruto de lo suave. De todos modos, las imágenes materiales — las imágenes que nos formamos de la materia— son eminentemente activas. Casi no se habla de ellas; pero nos sostienen en cuanto hemos cobrado confianza en la energía de nuestras manos.

5

Si la dialéctica de lo *duro* y de lo *suave* cataloga tan fácilmente las incitaciones que nos llegan de la materia y que deciden respecto a la *voluntad* de trabajo, debemos poder verificar, mediante las preferencias por las imágenes de lo suave —tanto como por la complacencia para ciertos estados mesomorfos— numerosas deducciones de la caracterología. El carácter es sin duda, en gran parte, una producción del medio humano; su psicoanálisis compete sobre todo al medio familiar.⁴ En la familia, en los grupos sociales más estrechos vemos desarrollarse la psicología social del *contra*. En muchos aspectos, incluso se puede definir el carácter como un sistema de defensa del individuo contra la sociedad, como un proceso de oposición a una sociedad. Entonces,

⁴ Cf. Lacan. "Les complexes familiaux dans la formation de l'individu" (*Encyclopédie Française*, t. VIII: Sobre la vida mental).

una psicología del contra debería estudiar sobre todo los conflictos del yo y del superyó.

Pero sólo pretendemos aportar una contribución muy limitada a un problema tan grande. El carácter se confirma en las horas de soledad tan favorables a las hazañas imaginarias. Esas horas de soledad total automáticamente son horas de universo. El ser humano, que abandona a los hombres hasta el fondo de sus ensueños, *al fin* mira las cosas. Devuelto así a la naturaleza, el hombre es devuelto a sus potencias transformantes, a su función de transformación material, con sólo ir a la soledad no como a un retiro lejos de los hombres, sino con las propias fuerzas del trabajo. Uno de los mayores atractivos de la no-vela *Robinson Crusoe*, consiste en que es el relato de una vida *laboriosa*, de una vida *industriosa*. En la soledad activa, el hombre quiere excavar la tierra, perforar la piedra, tallar la madera. Quiere trabajar la materia, quiere transformarla. El hombre ya no es entonces un simple filósofo *ante el universo*, es una furia infatigable *contra* el universo, *contra* la sustancia de las cosas.

Resumiendo un trabajo de Benveniste y Renou, Dumézil⁵ dice que el adversario del dios indoiraní de la victoria es "más bien un neutro ('La Resistencia' que un masculino, antes bien un concepto inanimado que un demonio, [...] (el combate) es esencialmente el del dios asaltante, ofensivo, móvil [...] y el de 'algo' resistente, pesado, pasivo". De esa suerte, el *mundo resistente* no tiene derecho al instante a la personalidad; primero es necesario que sea provocado por los dioses del trabajo antes de salir de la pesadez anónima. Dumézil recuerda al dios carpin-

⁵ Dumézil, Mythes et diens des Germains, p. 97.

tero Tvastar cuyos "hijos" son sus obras. La "creación", entonces, se entiende aquí en su sentido polivalente. La imagen es manida, también está disfrazada por exceso de abstracción. Pero, en el trabajo efectivo, recobra un valor que irradia a los campos más diversos. En el trabajo, el hombre satisface una capacidad de creación que se multiplica en numerosas metáforas.

Cuando una materia siempre nueva en su resistencia le impide ser maquinal, el trabajo de nuestras manos devuelve a nuestro cuerpo, a nuestras energías, a nuestras expresiones, a las propias palabras de nuestro lenguaje, fuerzas originales. Por el trabajo de la materia se suelda nuevamente nuestro carácter a nuestro temperamento. En efecto, las hazañas sociales suelen, la mayoría de las veces, crear en nosotros *un carácter opuesto a nuestro temperamento*. El carácter es entonces el *grupo de las compensaciones* que deben enmascarar todas las debilidades del temperamento. Cuando las compensaciones están demasiado mal hechas, verdaderamente mal asociadas, debe entrar en escena el psicoanálisis. Mas ¡cuántas inarmonías se le escapan, por el simple hecho de que casi se preocupa sólo por las instancias sociales del carácter! Nacido en un medio burgués, el psicoanálisis con mucha frecuencia descuida el aspecto realista, el aspecto materialista de la voluntad humana. El trabajo de los objetos, contra la materia, es una especie de psicoanálisis natural. Ofrece oportunidad de rápida cura porque la materia no nos permite equivocarnos respecto a nuestras propias fuerzas.

De todos modos, al margen de la realidad social, incluso antes de que las materias sean designadas por los oficios instaurados en la sociedad, nos es preciso considerar las realidades materiales en verdad

primeras, tal como las ofrece la naturaleza, como otros tantos envites a ejercer nuestras fuerzas. Sólo entonces nos remontamos a las funciones dinámicas de las manos, lejos, profundamente, en el inconsciente de la energía humana, antes de las represiones de la razón prudente. Entonces, la imaginación es frangente o flexible, arranca o suelda. Basta con dar a un niño sustancias lo suficientemente variadas para ver como se presentan las potencias dialécticas del trabajo manual. Es necesario conocer esas fuerzas primeras en los músculos del trabajo para luego cuantificar su economía en las obras pensadas.

Aquí, hacemos entonces una elección que va a limitar estrechamente el campo de nuestras investigaciones. Entre el hombre jefe de clan y el hombre jefe de fragua nos quedamos con el maestro obrero, el que participa en la lucha contra las sustancias. La voluntad de poder inspirada por la dominación social no es problema nuestro. Quien quiera estudiar la voluntad de poder se ve obligado fatalmente a examinar primero los signos de majestad. Al hacerlo, el filósofo de la voluntad de poder se entrega al hipnotismo de las apariencias; lo seduce la paranoia de las utopías sociales. La voluntad de trabajo que queremos estudiar en esta obra al punto nos libra: de los oropeles de la majestad, necesariamente rebasa el terreno de los signos y de las apariencias, el terreno de las formas.

Desde luego, la voluntad de trabajo no puede delegarse, no puede gozar del trabajo ajeno. Prefiere hacer que ordenar hacer. El trabajo crea entonces las imágenes de sus fuerzas, anima al trabajador mediante las imágenes materiales. El trabajo pone al trabajador en el centro de un universo y no en el centro de una sociedad. Y si, para ser vigoroso, el tra-

bajador necesita imágenes *excesivas*, las tomará prestadas de la paranoia del demiurgo. El demiurgo del vulcanismo y el demiurgo del neptunismo —la tierra en llamas o la tierra empapada— ofrecen sus excesos opuestos a la imaginación que trabaja lo duro y a la que trabaja lo suave. El herrero y el alfarero rigen dos mundos diferentes. Por la propia materia de su trabajo, en la proeza de sus fuerzas, tienen visiones de universo, las visiones contemporáneas de una Creación. El trabajo es —en el propio fondo de las sustancias— un Génesis. Recrea imaginativamente, mediante las imágenes materiales que lo animan, la materia misma que se opone a sus esfuerzos. En su trabajo de la materia, el *homo faber* no se contenta con un pensamiento geométrico de ajuste; goza de la *solidez* íntima de los materiales de base; goza de la *maleabilidad* de todas las materias que debe dominar. Y todo ese gozo reside ya en las imágenes previas que alientan al trabajo. No es un simple [/-/] *isfecit* que sigue a un trabajo cumplido. La imagen material es uno de los factores del trabajo; es el porvenir inmediato, el porvenir materialmente prefigurado, de cada acción nuestra sobre la materia. Mediante las imágenes del trabajo como materia, el obrero aprecia tan finamente las cualidades materiales participa tan cerca en los valores materiales que bien podernos decir que los conoce genéticamente, como si diera fe de su fidelidad a las materias elementales.

6

La sensación táctil que *explora* la sustancia, que, tras las formas y los colores, descubre la materia, prepara ya la ilusión de tocar *el fondo de la materia*. La imaginación material nos abre al instante los sóta-

nos de la sustancia, nos entrega riquezas desconocidas. Una imagen material vivida dinámicamente, adoptada con pasión, explorada con paciencia, es una *apertura* en el sentido lato de la palabra, en el sentido real y en el sentido figurado. Asegura la realidad psicológica de lo figurado, de lo imaginario. La imagen material es una superación del ser inmediato, una profundización del ser superficial. Y esa profundización abre una doble perspectiva: hacia la intimidad del sujeto actuante y en el interior sustancial del objeto inerte encontrado por la percepción. Entonces, en el trabajo de la materia se invierte esa doble perspectiva; se intercambian las intimidades del sujeto y del objeto; así nace en el alma del trabajador un ritmo saludable de introversión y de extraversión. Mas, si verdaderamente se invierte un objeto, si se le *impone*, a pesar de su resistencia, una forma, la introversión y la extraversión no son simples direcciones, simples índices que designen dos tipos opuestos de vida psíquica. Son tipos de energía. Esas energías se desarrollan intercambiándose. El ser que trabaja necesariamente vive la sucesión del esfuerzo y del éxito inmediatos. Mientras que en la adversidad humana, todo fracaso, por mínimo que sea, *desalienta* al intravertido, en la adversidad objetiva, la resistencia excita al obrero en la misma medida en que su orgullo de dominio lo marca con una introversión. En el trabajo, una fuerte introversión es garantía de enérgica extraversión. Además, una materia bien elegida, dando al ritmo de introversión y de extraversión su verdadera movilidad, procura un medio de ritmoanálisis, en el sentido en que Pinheiro dos Santos emplea este término.⁶ En

⁶ Cf. Bachelard, *La dialectique de la durée*, cap. VIII.

el trabajo —en el trabajo con sus justos ensueños, con los ensueños que no rehuyen el trabajo - esa movilidad no es gratuita ni vana; está situada entre las dialécticas extremas de lo demasiado duro y de lo demasiado suave, en el punto apropiado para las *fuerzas felices* del trabajador. A propósito de esas fuerzas, en la incitación psíquica de ellas aplicadas con maestría, se realiza el ser como imaginación dinámica. Entonces conocemos a un mismo tiempo la imaginación contenida y la imaginación penetrante. Se necesita estar ocioso para hablar de la imaginación vagabunda.

Es indudable que la imaginación sólo *penetra* en profundidades enteramente imaginarias; pero el deseo de penetrar se señala por sus imágenes; en las imágenes de penetración material cobra una dinámica que lo especifica, dinámica hecha de prudencia y decisión. El psicoanálisis clásico tendrá interés en estudiar con detenimiento esas imágenes de penetración que acompañan a la acción sobre diversas materias, en estudiarlas *por ellas mismas*, sin precipitarse en su interpretación, como lo hace con demasiada frecuencia. Entonces, la imaginación ya no será tachada de simple poder de sustitución. Aparecerá como una necesidad de imágenes, como un instinto de imágenes que, con toda normalidad, acompaña a instintos más desgastados, más pesados, por ejemplo, a instintos tan *lentos* como los sexuales.⁷ La constante oportunidad de la imaginación que se renueva y se multiplica en las imágenes materiales diversas no dejará de aparecer si se estudian las imágenes más activas, las de la penetración mate-

⁷ Siguiendo la lenta maduración de los deseos, se ve a las claras que la *conquista* es lenta. Breve es la *derrota*. El deseo formado lentamente se deshace en un instante.

rial. Veremos entonces la utilidad psicológica de una comparación de la voluntad de penetración y de las imágenes que *alientan* la penetración efectiva. Esa comparación nos llevará al nudo de reciprocidad donde las imágenes son "impulsionales" y en que los impulsos pueden *aumentar* su satisfacción mediante imágenes. El acto y su imagen, he ahí más que un ser, una existencia dinámica que reprime la existencia estática tan claramente que la pasividad ya no es sino la nada. En definitiva, la imagen nos eleva, nos aumenta; nos da el devenir del aumento de sí.

De esa suerte, la imaginación es para nosotros el propio centro del que parten las dos direcciones de toda ambivalencia: la extraversion y la introversión. Y si seguimos a las imágenes en detalle, nos daremos cuenta de que los valores estéticos y morales conferidos a las imágenes *especializan* a las ambivalencias. Con una astucia esencial —mostrando y ocultando—, las imágenes efectúan finamente las masivas voluntades que luchan en el fondo del ser. Por ejemplo, en una imagen acariciada se puede descubrir esa escoptofilia señalada por ciertos psicoanalistas (*cf.* Lacan, *loc. cit.*), en la que se reúnen las dos tendencias de *ver* y de *mostrar*. Asimismo, ¡cuántas imágenes llenas de ostentación que no son máscaras! Pero, como es natural, las imágenes materiales son más comprometidas. Precisamente representan el compromiso dinámico. Cuando se pasa a las intimidades de la materia, la agresividad franca o marrullera, recta u oblicua, se carga con los valores opuestos de la fuerza y la destreza, hallando en la experiencia de la fuerza todas las certidumbres extravertidas y en la conciencia de la destreza todas las convicciones introvertidas. La obra y el obrero se

determinan mutuamente en ella, verdad sin duda banal, pero que se multiplica con tantos matices que se necesitarán largas investigaciones para precisarla.

En el capítulo siguiente daremos un primer esbozo, un primer pretexto de esta mutua determinación, presentando primero algunas observaciones sobre la voluntad incisiva, sobre la voluntad de tallar y de entallar, y haciendo luego una rápida incursión en el trabajo real de las materias, para llamar la atención hacia el carácter dinámico de las herramientas, consideradas con demasiada frecuencia en su simple aspecto formal. Tendremos así un primer esbozo de la *doble perspectiva* que indicábamos líneas arriba y que primero se verá marcada en una especie de encuesta psicoanalítica y luego por una reflexión sobre las condiciones dinámicas de los primeros éxitos del trabajo de las materias.

II. LA VOLUNTAD INCISIVA Y LAS MATERIAS DURAS. EL CARÁCTER AGRESIVO DE LAS HERRAMIENTAS

Tienes un corazón para la esperanza y unas manos para el trabajo.

O. V. de L. Milosz, *Miguel Mañara*, p. 78

1

Que un objeto inerte, que un objeto duro dé lugar a una rivalidad no sólo inmediata, sino también continua, retorcida, renovada, es una observación que siempre se podrá hacer si se da una herramienta a un niño solitario. La herramienta tendrá inmediatamente un complemento de destrucción, un coeficiente de agresión contra la materia. Luego vendrán labores felices en una materia dominada, pero la primera superioridad se toma como una conciencia de punta o de bisel, como una conciencia de torsión muy viva en el mango de una broca. La herramienta despierta la necesidad de actuar *contra* una cosa dura. Con la mano vacía, las cosas son demasiado fuertes. La fuerza humana se reserva entonces. Los ojos en paz ven las cosas, las recortan contra un fondo de universo y la filosofía —oficio de los ojos— toma la conciencia de espectáculo. El filósofo plantea un hoyo *ante* el yo. La resistencia del mundo es sólo

metáfora, ya sólo es "oscuridad", sólo irracionalidad. La palabra *contra* no tiene entonces sino un aspecto de topología: el retrato está en la pared. La palabra *contra* no tiene virtud dinámica alguna: no la anima la imaginación dinámica, no la diferencia. Mas si en la mano se tiene un cuchillo, al punto se entiende la *provocación* de las cosas.

No podríamos dar demasiada importancia a la distinción entre la mano limpia y la mano armada. Piense lo que piense cierta psicología naturalista, hay discontinuidad entre la uña y el rezón. El rezón se engancha para dar rienda suelta a una agresividad suplementaria. La herramienta da un porvenir a la agresión. La psicología de la mano equipada debe instaurarse en primera instancia. La mano equipada *reprime* todas las violencias de la mano limpia. La mano bien equipada hace *ridícula* a la mano mal equipada. La herramienta buena manejada torpemente provoca la risa de todo un taller. Una herramienta tiene un coeficiente de valentía y un coeficiente de inteligencia. Es un valor para un obrero valeroso. Desde ese momento, los verdaderos ensueños de la voluntad son ensueños equipados, ensueños que proyectan labores sucesivas, labores bien ordenadas. No se absorben en la contemplación de la meta, como ocurre precisamente con el veleidoso, con el soñador que no tiene la excitación de la materia efectiva, que no vive la dialéctica de la resistencia y de la acción, que no accede a la instancia dinámica del *contra*. Los ensueños de la voluntad obrera aman tanto a los medios como a los fines. Por ellos la imaginación dinámica tiene una historia y se cuenta historias.

Pero, antes de estas proezas de la herramienta triunfante, veamos los sueños del primer cuchillo.

En cuatro páginas de una bella densidad de pensamiento, Georges Blin ofreció los elementos principales de un psicoanálisis material del deseo de corte.¹

El problema se plantea con toda claridad desde las primeras líneas: "La viril satisfacción nacida del deseo de cortar debe vincularse con ciertas formas contritas de nuestro sadismo. Toda integridad nos provoca". Se puede discutir interminablemente sobre la primacía del instinto sádico o sobre la primacía de las imágenes seductoras. Para defender el primer punto de vista, se puede decir aquí que el sadismo busca objetos que cortar, que herir. El instinto siempre tiene a su disposición una voluntad incisiva. Pero igualmente se puede pretender que la imagen despierta el instinto dormido, que la imagen material nos provoca y que el mundo resistente atrae nuestra agresión. De todos modos debemos concluir que la imaginación y la voluntad alcanzan aquí la mayor cercanía. En efecto, qué quietud vamos a encontrar en el sadismo "contrito" vuelto *contra* un objeto sin defensa humana. Ese sadismo se ejerce bajo buen pretexto, fuera de cualquier acción del *superyó*. Recordemos la lección moral que recibió el joven Franklin, quien probaba su hachuela contra los árboles frutales del huerto. Mas, ¡hay tantos sauces en el campo, en las breñas tantas varas que no fueron prevenidas por el superyó! Sin embargo, esos objetos de la *región material libre*, esos objetos que no han recibido las prohibiciones sociales nos *provocan*. Para comprender esa provocación directa del *mundo resistente*, habría que definir una instancia material nueva, una espe-

¹ *Poésie* 45, núm. 28, pp. 44 y ss.

cie de *superello* contra el cual queremos ejercitar nuestras fuerzas, no sólo en la exuberancia de nuestro exceso de energía, sino en el propio ejercicio de nuestra voluntad incisiva, de nuestra voluntad amasada en el filo de una herramienta.

No cabe duda de que ningún psicoanalista aceptará esa instancia. Los psicoanalistas lo traducen todo en su interpretación social. No les será difícil demostrar que toda acción contra las cosas viene en hipócrita sustitución de una acción contra el superyó. Mas presentar sólo sus aspectos instintuales y sus aspectos sociales es olvidar un componente de las imágenes. De este olvido proviene ese *efimerismo del psicoanálisis*, que le hace designar a todos sus complejos con el nombre de los héroes legendarios. En cambio, una doctrina de la imaginación material y de la imaginación dinámica debe captar al hombre en el mundo de las materias y de las fuerzas. La lucha contra lo real es la lucha más directa, la más franca. El mundo resistente promueve al sujeto en el reino de la existencia dinámica, en la existencia por el devenir activo y de ahí cierto existencialismo de la fuerza.

Desde luego, la provocación tiene mil voces. Lo propio de la provocación es mezclar géneros, multiplicar vocablos, hacer literatura, y esa integridad de la materia dura que nos provoca será atacada, no sólo por la mano armada, sino también por ojos ardientes, con injurias. El ardor combativo, el *neikos*, es polivalente. Mas no debemos olvidar su valor primero, la raíz misma de la fuerza despertada, al mismo tiempo en nuestro interior y fuera de nosotros mismos.

Con toda evidencia, para la imaginación dinámica hay, más allá de la cosa, la *supercosa*, al propio es-

tilo en que el yo es dominado por un superyó. Ese trozo de madera que deja mi mano indiferente no es sino una cosa, incluso se halla cerca de no ser sino el concepto de una cosa. Pero si mi cuchillo se di-vierte en cortarla, esa misma madera inmediatamente es algo más que ella misma, es una supercosa, se hecha a cuestras todas las fuerzas de la provocación del mundo resistente, recibe naturalmente todas las metáforas de la agresión. Un bergsonianos no vería en ello más que desglose formal mientras que el objeto, el superobjeto, viene a incitarme y a consumirme como grupo de las voluntades agresivas, en un verdadero hipnotismo de la fuerza.

Si entonces seguimos a la imaginación material en las diferencias tan numerosas de las materias suaves y de las materias duras, comprendemos que determinen en el ser que sueña una anatomía de las instancias múltiples de la voluntad de poder. Mientras no hayan estudiado minuciosamente las diferentes formas de voluntad de poder social, los psicólogos estarán mal equipados para distinguir todos los matices de la voluntad de poder social. Con esa única condición se pueden explorar las relaciones de la realidad y de la metáfora, se pueden analizar Las fuerzas de convicción que actúan en el lenguaje. Por ejemplo, los términos que emplea Georges Win permiten suponer que se trata del corte de una carne susceptible de satisfacer "el sadismo contrito". Pero, leamos mejor y veremos que un carpintero puede aceptar esta idea de cirujano: "La cuchilla recorre la pie como un relámpago bien dirigido o, más insistente, avanza siguiendo la dialéctica de dos tiempos de la sierra. Deja un surco tan seguro, tan |pertinentemente científico que el espíritu se encuentra a sus anchas aunque la carne sufra...".

Esa ciencia, esa lentitud, esa comparación tranquila de los placeres del cuchillo y de la sierra —todos esos sueños— fueron tomados naturalmente en el corte de las materias, sobre madera tierna. Pero, al parecer, las imágenes tienen aquí dos complementos de objetos: la madera tierna y la carne rechoncha. De una a otra corren metáforas materiales. Gracias a esa dualidad halla el sadismo sustitutos apacibles y disimulados, sus "testimonios inocentes". Todo se puede decir sobre el registro *materia inerte*, que sería la confesión de un gran crimen contra el registro *carne*. Blin pasa precisamente de una a otra, aprovechando la ambigüedad deliciosamente sádica de la provocación:

El acto de mermar en muchos casos lleva en sí algo de desleal que no está hecho para desagradar. El verdadero corte —el corte a media madera, "en bisel"— toma en su punto débil, al sesgo, en diagonal, a la línea que rompe. El hacha del leñador conoce perfectamente esa perfidia de lo oblicuo. Jamás ataca de frente, en ángulo recto, la rama en que se inscribe su golpe. En la parte objetiva del presente díptico, veremos todo el alcance de esos golpes *oblicuos*, toda la astucia del trabajo voluntariamente indirecto. Esa psicología del bisel es señalada aquí por Georges Blin en su profundo carácter desleal. Cortando la rama de sauce en bisel, el niño entiende ya en aquella madera infantil la deslealtad humana. Actuando sobre la materia, incluso descubre un rasgo a menudo oculto de la mala fe. En efecto, mientras que la mala fe en las relaciones humanas casi siempre es defensiva, casi siempre morosa, la mala fe cobra aquí su valor de ataque, su sentido agresivo, feliz, sádico, activo.

No debe sorprendernos que se vuelvan a vivir experiencias psicológicamente tan activas en campos tan diferentes. De un modo demasiado sintético, Georges Blin resume las lecciones del criptograma natural concreto del corte:

En gran medida, la voluptuosidad de cortar debe reducirse aquí al placer que se experimenta al vencer una resistencia objetiva: felicidad de ser o de maniobrar el instrumento más duro, de actuar en el sentido de lo salido más contundente y de imprimir su *proyecto* a la materia que cede. Imperialismo deslumbrante del relieve más resistente: del arado, del diamante, del puñal y de los dientes.

Claramente se siente que sólo un análisis material podría ofrecer todas las funciones de un texto como este. Nuestra vida está llena de esas experiencias curiosas, de esas experiencias que en nuestro inconsciente conducen sueños sin fin. Hay sustancias tan especiales que, cuando las atacamos con una afilada cuchilla, conocemos una nueva agresividad. Pensemos únicamente en la abertura clara y temblorosa de una gelatina atravesada por un cuchillo, bella carne que no sangra... ¿Por eso servía a su huésped el duro y puro Axel, de Villiers de l'Isle Adam, un per-[-/] de jabalí acompañado de mermelada de membrillo?

Esa materia de sadismo en un plato, esa materia que deja al cuchillo soñador trabajar con buen pretexto, es una materia de inconsciente que debe especificar el psicoanálisis material. Si prestamos un poco de atención a la materia, a sus formas múltiples, vemos que este psicoanálisis se halla ante una labor considerable. En este breve ensayo sólo podemos dar ejemplos particulares.

Hagamos ahora algunas observaciones sucintas sobre el trabajo efectivo de la materia.

Si queremos tener una visión sintética del trabajo humano, tendremos mejor garantía de no dejar escapar ningún carácter refiriéndonos a las materias trabajadas. En particular, la clasificación de las herramientas según su forma definitiva consagrada por un largo uso no aporta un buen marco para estudiar los progresos técnicos. Un especialista como Leroi-Gourhan ha reconocido la incertidumbre de una cronología de las herramientas prehistóricas según su constitución. En su opinión, "la materia condiciona toda técnica",² y la etnología primitiva se aclara con la clasificación siguiente:

1. Sólidos estables: piedra, hueso, madera.
2. Sólidos scmiplásticos, que por el calor adquieren cierta plasticidad (metales).
3. Sólidos plásticos, que adquieren la dureza secándose: vasijas de barro, barnices, colas.
4. Sólidos flexibles: pieles, hilos, tejidos, cestas.

Ante esta pluralidad de sustancias en las que *se interesa* el trabajo, se aprecia la magnitud del problema para un análisis materialista del trabajo que quisiera remontarse a la primitividad de intereses tan diversos. La era científica en que vivimos nos aleja de los *a priori* materiales. A decir verdad, la técnica *crea* las materias *exactas* respondiendo a necesidades bien definidas. Por ejemplo, la maravillosa industria de las materias plásticas nos ofrece ahora *miles* de materias de características bien determinadas, instituyendo un verdadero *materialismo racional* que estu-

² André Leroi-Gourhan. *L'homme et la matière*, p. 18.

diaremos en otra obra. Pero el problema del trabajo primitivo es enteramente distinto. Ahí, es *la materia la que sugiere*. El hueso, la liana —lo rígido y lo flexible— quieren perforar o atar. La aguja y el hilo pro-siguen el proyecto inscrito en esas materias. Cuando aparecen las artes del fuego, la fusión del mineral y del rolado, la fenomenología del *contra* se complica extrañamente. Incluso parecería que asistimos a una inversión de la fenomenología. En efecto, mediante el fuego, el mundo resistente en cierto modo es vencido desde adentro. El hombre ofrece ahora al metal vencido la solidez de los moldes. El tamaño del sólido duro y el colado del cuerpo suave solidificado se presentan entonces en una dialéctica material de las más, claras, dialéctica ésta que trastorna todas las perspectivas bergsonianas. La participación del obrero metalurgista en la metalidad cobra así profundidad insigne. Volveremos a encontrarla cuando estudiemos la imaginación material del metal. La indicamos aquí sólo para mostrar la variedad del problema de las imágenes materiales. Por el momento, queremos tratar únicamente de la fenomenología directa y no considerar sino la resistencia de primer aspecto, la dureza inicial.

Desde luego, es comprensible que esta fenomenología sea en esencia una dinamología y que todo análisis materialista del trabajo se duplique con un análisis energético. Parecería como si la materia tuviera dos seres: su ser de reposo y su ser de resistencia. Encontramos al uno en la contemplación, al otro en la acción. Por eso, el pluralismo de las imágenes de la materia se multiplica aún. Así, como lo señala Leroi-Gourhan, la percusión (acto humano por excelencia) se logra por medio de tres tipos de herramientas, según se trate:

1. de una percusión *asentada*, como el cuchillo apoyado sobre la madera, lo cual produce un corte preciso, pero poco enérgico;
2. de una percusión *lanzada*, como el corte a golpes de podadera, lo cual produce un corte impreciso, pero enérgico;
3. de una percusión *asentada* con *percutor*, el buril tiene el filo *asentado* sobre la madera, el martillo *golpea* sobre el buril. Empiezan aquí la dialéctica de las herramientas y su síntesis. Se han reunido las ventajas de la percusión asentada (precisión) y de la percusión lanzada (fuerza).

Se siente que encuentran aquí su carácter activo predominante tres psiquismos diferentes, tres dinamismos del *contra*. En lo particular, *el trabajo del tercer género* nos hace llegar a un conocimiento y a un poder que nos sitúan en un reino nuevo: *el reino de la fuerza administrada*. Las dos manos aparecen con su respectivo privilegio: una tiene la fuerza, otra la destreza. En la diferenciación de las manos se prepara ya la dialéctica del amo y del esclavo.

Toda ofensividad específicamente humana ataca al adversario al mismo tiempo de dos modos. Por ejemplo, comprenderíamos mejor la domesticación animal si la examináramos como cooperación de *dos* hombres. El caballero dice al palafrenero: "Ponle el arial, le saltaré sobre el lomo" y el caballo es *atacado por partida doble*. Parecería que el animal no fue dotado, por la naturaleza, de reflejos sintéticos que pudieran defenderlo contra un ataque combinado, tan poco natural, tan humano. El trabajo con ambas manos atrae las mismas observaciones. Las dos manos que no se diferencian en el trabajo de la pasta —trabajo femenino— cobrarán una y otra su valor dinámico particular en el trabajo del tercer género,

contra una materia dura. Por eso la materia dura nos va a ser revelada como gran educadora de la voluntad humana, como reguladora de la dinámica del trabajo, en el propio sentido de la virilización.

3

En efecto, con el trabajo diestro, con la destreza *en el* trabajo de la materia dura, se pueden eliminar muchos fantasmas denunciados por el psicoanálisis. Para dar un ejemplo preciso, esbochemos algunas observaciones al margen de toda la bibliografía amasada por el psicoanálisis en torno a los *ensueños del hoyo*.³

Fuera de lo que se dice, nosotros sugerimos atribuir una importancia a lo que se hace en un *trabajo preciso* y en un *trabajo fuerte*. Entonces no podemos dejar de ver los ensueños de tendencias anales o sexuales suplantados poco a poco — pero no reprimidos — a medida que se desarrollan acciones de un trabajo efectivo, sobre todo cuando ese trabajo busca alcanzar formas geométricas bien definidas, realizadas en una materia resistente. En cierto modo, la materia dura fija la extraversión. Por decirlo así, la forma geométrica que hay que establecer atrae la atención hacia la punta de la extraversión. Dos razones para que la dialéctica de la introversión y de la extraversión, tan móvil, tan rítmica en la vida ociosa se polarice tanto en beneficio de la extraversión. A medida que lo *redondo* se hace *círculo*, que el hoyo toma forma claramente circular, se borran las imágenes del ensueño libidinoso, de modo que podría decirse que el espíritu geométrico es un factor de

³ Cf. Juliette Boutonier, *L'Angoisse*, *passim*.

autopsicoanálisis. Naturalmente, es mucho más apreciable si el hoyo ha tener formas más complejas: cuadrada, estrellada, poligonal...

Pero el debate entre la introversión y la extraversión no se ha cerrado tan fácilmente. Las seducciones de introversión siguen siendo posibles incluso después de los esfuerzos hacia el objeto material y el trabajo geométrico. A veces, el sátiro viene a reír en el pequeño rincón del cuadrado, en el pico de la estrella...

En general, la dificultad psicoanaliza y la facilidad infantiliza. Por eso resulta muy difícil caracterizar psicológicamente *la perforación por rotación*. Es una grandísima invención técnica. Ciertamente determina una derivación de los ensueños que con frecuencia acompañan a la perforación directa. Empero, qué ambiguo deleite el de ser amo de una máquina que introduce el barreno en la placa metálica con una violencia tan suave, de un modo tan suave que "entra como en mantequilla". Hay, entonces, sustitución de un complemento de materia por la imaginación. Estas sustituciones determinan siempre ensueños polivalentes, marcas de la importancia de la imaginación material. Estos ensueños actúan sobre la más grande de las contradicciones: la contradicción de las materias resistentes. Estos ensueños despiertan en el alma del trabajador impresiones demiúrgicas. Parecería que lo real fuera vencido en el propio fondo de sus sustancias y, finalmente, esa gran victoria hace olvidar su facilidad y promueve al trabajador en las regiones de la voluntad liberada de los fantasmas de los impulsos primitivos.

Así, cuando se hayan devuelto al trabajo sus aspectos psicológicamente dinámicos, asociando a toda acción la conciencia de ser activo, se comprenderá

que la fenomenología del hoyo no se pueda hacer únicamente con base en la fenomenología visual. la referencia a los impulsos orgánicos tampoco plantea el problema real de la dinamología activa. A nuestro parecer, hay que estrechar el acopla-miento forma y fuerza y alcanzar esa eficacia de acción que constituye el precio de los *a priori del trabajo*, *a priori* que dan salida a una voluntad de actitud, real, materialmente, determinando en lo real el complemento de objeto de todo proyecto objetivo.

Por tanto, no es sorprendente que la escala de dureza de las materias trabajadas sea por muchos conceptos una escala de madurez psicológica. El hoyo hecho en la arena, luego en la tierra blanda, corresponde a una necesidad psíquica del alma infantil. Hace que el niño viva la edad de la arena. Vivirla es la mejor manera de superarla. A ese respecto pueden ser nocivas las prohibiciones. Resulta interesante ver que un Ruskin, cuya juventud fue vigilada estrechamente, escriba: "Lo que me gustaba más que nada era hacer hoyos, especie de jardinería que, [/-/], no contaba con la aprobación materna".⁴ Ruskin parece racionalizar en tono de broma la prohibición materna. Admite que hay que prohibir al niño "caminar sobre los arriates". ¡De ahí la paradoja de un niño que tenía un jardín y que no encontraba en él a la naturaleza! Y, sin embargo, las inclinaciones del niño hacia la naturaleza son tan naturales que se necesita muy poco espacio, muy poca tierra para que eche raíces la imaginación. En un jardín suburbano, unos niños imaginados por Philippe Saupault⁵ tienen todas las actividades de los cuatro

⁴ Ruskin, *Praeterita. Souvenirs de Jeunesse*. p. 58.

⁵ Philippe Saupault, *Les Frères Durandeant*, p 90.

elementos materiales, de modo que el escritor condensa en una sola frase la tetravalencia de la imaginación material: "El jardín permanecía encantado. Para sus juegos, dominaron los cuatro elementos: canales, hornos de salvajes, molinos, túneles".

En realidad, la madre de Ruskin quería un hijo *limpio*. Ya tendremos oportunidad de insistir en este punto. Pero, qué extraña educación la de un niño al que, cuando ya tiene la fuerza necesaria, cuando sus fuerzas reclaman esa hazaña, se le impide hacer hoyos en la tierra, so pretexto de que la tierra es sucia.- Siguiendo los recuerdos del escritor inglés, se comprenderán al mismo tiempo las primeras inclinaciones del adolescente por la geología, por el campo prohibido, y el hecho de que fuera un geólogo veleidoso.

Junto a ese infantilismo que se señala por un recuerdo matizado de pesar, el dinamismo del hoyo en la madera parece signo de una madurez muy normal. Los trabajos de madera se designan como trabajos educativos que fácilmente podrían ofrecer diferentes pruebas de dureza. Son indispensables para un adolescente. Si tuviéramos que proponer un psicoanálisis para psiquismos que se prolonguen en la edad de la pasta, aconsejaríamos los hoyos en desde la albura del fresno —madera sin nudos— hasta el corazón del roble. En el ideal extremo de la virilidad maniobrera vendrían luego los hoyos en la piedra y en el hierro.

En esta escala de las durezas, lo que quisiéramos que se reconociera es que, cuando se pasa de una materia a otras, cuando, sobre todo, se modifica la forma de ataque, se involucran valores psíquicos muy diferentes. Juzguemos sólo bajo el signo de la velocidad. Nos hallamos ante esta paradoja: la he-

herramienta debe adquirir tanto más velocidad cuanto más duro sea el cuerpo por atacar. El trabajo del taladro resuelve esa paradoja. La perforación por rotación viva nos hace vivir en una época muy especial, nos enseña a ser *obreros de la velocidad*. André Leroi-Gourhan (*loc. cit.*, p. 54) ha demostrado claramente la importancia de esa conquista humana y su extraordinaria expansión por toda la superficie del globo:

La perforación de las sustancias duras y en particular de las piedras estimuló muy tempranamente el sentido inventivo del hombre; el mango de las hachas, de los mazos, de los rompecabezas impulsó a la industria hacia ese medio (el trabajo con taladro) que permite perforar los cuerpos más compactos. Común a todo el Pacífico, el trabajo del jade provocó varios descubrimientos capitales.

Sin que tengamos necesidad de insistir, claramente se siente que la jerarquía de herramientas apropiadas para una jerarquía de materias duras trae consigo una jerarquía de eficacia enteramente psicológica, que en verdad nos da una historia de nuestro dinamismo. Lamentablemente sólo *escribimos* nuestros sueños de ocio, tenemos la nostalgia de una muelle infancia. Para conservar el sentido de los placeres del vigor, habría que recobrar el recuerdo de nuestras luchas contra el mundo resistente. Obligándonos a ellas, el trabajo nos ofrece una suerte de psicoanálisis natural. Este psicoanálisis lleva sus poderes de liberación a todos los estratos del ser, permite comprender en detalle, mediante múltiples ejemplos, la gran verdad de Novalis que se opone a tantas tesis modernas: "La pereza nos encadena a los estados lastimeros".⁶ Gracias a este psicoanálisis, el

⁶ Citado por Ricarda Huch, *Les Romantiques allemands*, p. 24.

trabajador se libra de los sueños ociosos y pesados por tres medios: el propio trabajo enérgico, el dominio evidente sobre la materia, la forma geométrica realizada duramente.

Una enciclopedia de los valores psicoanalíticos del trabajo debería examinar también los valores de la paciencia. Junto a la forma desbastada vendría el estudio de la forma *pulida*. Al objeto trabajado debería incorporarse entonces un aspecto temporal nuevo. El pulido es una extraña transacción entre el sujeto y el objeto. Así, cuántos sueños se pueden hacer caber en este bello dístico metafísico de Pavil Éluard (*Livre auvert*, II, p. 121):

*Cendres, polissez la pierre
Qui polit le doigt studieux.
[Cenizas, pulid la piedra
que pule el dedo estudioso.]*

4

Creemos entonces fundado hablar de un *onirismo activo*, es decir de los ensueños del trabajo fascinante, de un trabajo que abre perspectivas a la voluntad. En ese onirismo activo se unen las dos grandes funciones psíquicas: imaginación y voluntad. Todo el ser es movilizado por la imaginación, como lo reconocía Baudelaire: "Todas las facultades del alma humana deben estar subordinadas a la imaginación, que las requiere a todas al mismo tiempo".⁷ Describiendo la unión de la imaginación y de la voluntad con ejemplos precisos, se aclara la psicología de un sueño por

⁷ Citado por Nicolás Calas, *Foyers d'incendie*, p. 115.

decirlo así sobredespierto, durante el cual el trabajador se vincula inmediatamente al objeto, penetra con todos sus deseos en la materia y de ese modo queda tan solitario como en el sueño más profundo.

Nuestras observaciones tal vez serán más claras si les damos un giro claramente dialéctico presentando juntos los dos polos de la psicología del trabajo: el polo intelectual y el polo voluntario, los pensamientos claros y los ensueños de poder.

Antes que nada, debe quedar bien entendido que, en el trabajo de la materia dura, las acciones de ambos polos son inseparables. Se necesita no haber tenido nunca una lima en la mano para caracterizar la psicología del *homo faber* por la finalidad única de un modelo geométrico. La administración de las fuerzas demanda una singular prudencia, una lenta integración de los actos parciales, muy delicada cuando la pieza ha sido desbastada. Entonces empieza un duelo de dos voluntades. Se quiere limar derecho, se desea *imponer* planos rectangulares. Pero al parecer la materia quiere conservar, por su parte, cierta redondez. Defiende esa redondez, su masa redonda. con evidente *mala voluntad*, repudia la geometría elemental. Sólo el trabajador sabe con qué finos embates, mediante qué moderación de sus fuerzas con-quista la simplicidad con la que marca al objeto.

Debemos entonces darnos cuenta de que la imaginación inteligente de las formas impuestas por el trabajo a la materia ha de ser duplicada por el energetismo de una imaginación de las fuerzas. ¿Cómo pudo una filosofía de la acción, como la filosofía bergsonian, mutilar la psicología del *homo faber* al grado de desconocer la mitad, precisamente la parte *temporal*, la que organiza el tiempo del trabajo, que hace de él una duración voluntaria y reglamentada?

Una herramienta pide velocidad, otra lentitud. Una gasta la fuerza a lo largo de una gran acción, otra la absorbe en el instante de una percusión. ¿Habrá algo más ridículo que un obrero jadeante? ¡Y de qué burla es objeto el que juega al perdonavidas, al que precisamente le falta la inteligencia de las fuerzas, del conocimiento de las relaciones dinámicas de la herramienta y la materia!

Cuando hayamos comprendido que la herramienta implica una dinamización del trabajador, nos daremos cuenta de que el *acto obrero* no tiene la misma psicología que el *acto gratuito*, que el *acto sin obstáculo* que pretende dar figura a nuestra duración íntima, como si no estuviéramos ligados al mundo resistente. Las herramientas colocadas exactamente entre el obrero y la materia resistente están en el propio punto en que se intercambian la acción y la reacción tan hondamente estudiadas por Hegel, acción y reacción que necesitamos hacer pasar del reino físico al reino psicológico. Verdaderos temas de intencionalidad,⁸ las herramientas nos hacen vivir tiempos instantáneos, tiempos prolongados, tiempos cadenciosos, tiempos mordientes, tiempos pacientes. No bastan las formas para sugerir esas riquezas temporales, esos valores dinámicos. Por ejemplo, una psicología del *homo faber* que permanece demasiado limitada a la geometría de los productos del trabajo y a la simple cinemática de los actos, olvidando la resistencia de la materia, pondría bajo el mismo rubro a la cizalla del deshollinador y las tijeras de la costurera. Son, dice la inteligencia, dos palancas del primer tipo. Pero el *complemento de objeto* de esas herramientas cambia por completo la psicología del

⁸ Cf. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 123.

sujeto que trabaja. La cizalla del chapista difícilmente aparece en los símbolos de castración, mientras que las tijeras de la costurera, por la facilidad de su perfidia, vengan de manera inconsciente almas neuróticas. El funcionamiento de ambas herramientas se comprende del mismo modo. Pero *una y otra no tienen el mismo inconsciente*.

Así, una herramienta debe considerarse ligada a su *complemento de materia*, en la dinámica exacta de su impulso manual y de la resistencia material. Necesariamente despierta un mundo de imágenes materia-les. Y en función de la materia, de su resistencia, de su dureza, se forma en el alma del trabajador, junto a una conciencia de la destreza, una conciencia de poder. Destreza y poder no van la una sin el otro, en el onirismo del trabajo, en los ensueños de la voluntad. La herramienta precisa su unión de una manera tan clara que puede decirse que si cada materia tiene un *coeficiente de adversidad*, cada herramienta determina en el alma del obrero un *coeficiente de dominio*.

Si la materia trabajada, por ejemplo la madera, se revela en una especie de jerarquía interna de la dureza, con playas más tiernas y nudos más duros, la lucha del trabajo multiplica los ensueños activos. Parecería que el escultor en madera buscara, al mismo tiempo que la finalidad de las formas, *la finalidad de la materia dura*. Quiere aislar las potencias materiales superiores, librarlas de las vanas envolturas. Como un pintor que utiliza manchas, hay escultores en madera que utilizan durezas. En esta ocasión, Alain reanima una vieja imagen aristotélica desgastada por el empleo abstracto que de ella hacen los filósofos. Muestra la acción que ejercen sobre la imaginación todas esas líneas inscritas de manera natural en la madera:

Comprenderán los que han esculpido algún bastón, o cabezas de marioneta en raíces; comprenderá todo el mundo. Se trata de hacer una estatua que cada vez se parezca más a sí misma. De ahí que sea un trabajo lleno de prudencia. Pues podría perderse ese parecido, borrarse ese fantasma de modelo.⁹

Y concluye Main: "No se esculpe lo que se quiere; yo diría que más bien se esculpe lo que la cosa quiere". Alain caracteriza muy bien de ese modo una especie de escultura natural, de escultura soñada que nos pone el cuchillo en mano frente a una estructura íntima esbozada ya en la naturaleza.

La contemplación de las materias bellas se beneficia naturalmente con las imágenes activistas del trabajo. Ante ese mueble de madera pulida, fijo en la intimidad de sus fibras y de sus nudos, nos damos a la tarea mediante la imaginación. Nuestras son las imágenes dinámicas de la gubia y del cepillo, nuestra la garlopa y la escofina, herramientas todas de nombres tan duros, tan breves que cualquier buen oído las oye trabajar.¹⁰

He aquí entonces, sacado a la luz, sobre la tabla cepillada, el torbellino del nudo, la torsión heroica de la vida incrustada, la voluntad leñosa que, por encima de las petulancias de la sabia, ha vencido su propia dureza. En los juegos de la madera oscura y de la madera clara es visible una dialéctica de torsión y de cohete libre. ¿Cómo contemplar el dibujo de esta materia íntima? ¿Vamos a ver en ella sólo líneas bellas, una bien hecha sociedad de las fibras?

⁹ Alain, *Vingt Iteçons sur les Beaux Arts*, pp. 224 y ss.

¹⁰ No olvidamos los ruidos de las herramientas una vez que hemos captado su vocal. En *1.a pierre d'Horeb*, Georges Duhamel nos da la verdadera sonoridad del taller de carpintero: "Su garlopa daba un grito largo y sibilante como para asustar a los gatos".

No, para quien algo ha trabajado la madera, el tablero de roble es un gran cuadro dinámico: da *un diseño de energía*. Entonces, entre las playas de la madera tierna y pálida y el nudo duro y oscuro, hay más que un contraste de colores. Allí se vive, en el propio orden de la imaginación material, una trasposición de la teoría dialéctica de la forma y del fondo. La materia dura se considera aquí *dinámica-mente*, como un "núcleo material resistente" sobre un fondo material de pasta suave". Encontraremos de nuevo este problema en el capítulo siguiente, cuando estudiemos las metáforas del roble nudoso. Mas quisiéramos hacer sentir aquí que esta dialéctica de lo duro y de lo suave es directa incluso cuando simplemente la reconoce la vista. Ese *cuadro material* habla al ser dinámico que es el obrero. Por la imaginación material y dinámica vivimos una experiencia en que la forma externa del nudo suscita en nosotros una *fuerza* interna que desea la victoria. Favoreciendo voluntades musculares, esa fuerza interna da estructura a nuestro ser íntimo. Así lo vio claramente Maurice Merleau-Ponty:¹¹ "En último análisis, si mi cuerpo puede ser una *forma* y si ante él puede haber figuras privilegiadas sobre fondos indiferentes, en tanto que esté polarizado por sus tareas, *existe hacia* ellas, se recoge en sí mismo para alcanzar su meta". Pero la percepción asigna las tareas, no las cumple. Es descrita adecuadamente por la fenomenología del *hacia*. Para describir la voluntad de su acto —más aún, en su trabajo— es preciso acentuar un poco el texto de Merleau-Ponty y seguir una dinamología del *contra*. En nosotros mismos aparece entonces una "forma de voluntad corporal" con fondo de no-

¹¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 117.

querer o, según dice también Merieau-Ponty, "un acto de destreza como figura *sobre* el fondo voluminoso del cuerpo".

La imaginación material nos *compromete* dinámicamente. Todo se anima en el orden de la materia imaginada: la materia no es inerte y la pantomima que la manifiesta no puede permanecer superficial. Quien ama las sustancias, designándolas, las trabaja ya.

Este gestaltismo dinámico de la imaginación material que enlaza una intensidad sustancial a una forma sólo será negado por quienes no poseen *el sentido del roble*. Si la imaginación material a veces es tan débil, ¿no habrá que incriminar a todos esos muebles esmaltados que nos frustran ensueños en profundidad? ¡Tantos objetos que ya no son sino superficies! ¡Tantas materias despersonalizadas por indigentes barnices! Como decía un tonelero a Daniel Halévy:¹² "La madera no es como el hierro, a cada trozo hay que juzgarla." Si se juzga mal, la madera traicionará. El honor profesional del tonelero —de ese artesano en quien recae la gran, la remota, la insondable responsabilidad del vino— está *comprometida*. Y este compromiso no es un simple juramento, es profundo, se inscribe en una materia, es solidario con la *moral de la madera*. Hasta allí llegan los ensueños del obrero.

5

Mas demos un bello documento literario donde un gran escritor nos revela el onirismo del trabajo, los valores ofensivos de la herramienta. En *Claude Blan-*

¹² Daniel Halévy, *Visite aux Paysans du Centre*, p. 225.

chard, el libro de Charles-Louis Philippe, se encontrarán páginas tanto más interesantes cuanto que fueron retomadas en reiteradas ocasiones antes de encontrar su redacción definitiva.

Antes que nada, el primer borrador literario al parecer sólo pudo producir trivialidades. En él se leen los deleites de la tarea bien hecha; se muestra al almadreñero orgulloso de su obra, cuando acaricia las líneas del zueco bien redondeado, de perfil perfectamente curvo, con la punta muy irónica.

En otra redacción, se lee un ditirambo sobre la técnica inteligente del trabajo bien realizado. Las herramientas se presentan en orden racional; figuran todas las etapas de la habilidad inteligente del trabajador. Pero también entonces siente claramente el escritor que sólo ha sido un visitante ocioso que contempla el almacén inerte de los zuecos en venta en el taller que descansa, el taller en orden.

Una vez más hay que empezar todo de nuevo y el escritor al fin se da verdaderamente a la labor con el almadreñero. De pronto estalla la página de singular originalidad, eminente modelo de imaginación dinámica:

Los zuecos no se hacen solos. La madera es más dura que las piedras, se diría que se enfrenta al obrero y que se empeña en hacerle la vida difícil. Bautista la atacaba como a un enemigo. Con terrible brazo, cuando había logrado hundir las cuñas de hierro en su trozo, alzaba el mazo y, al abatirlo, en lucha cuerpo a cuerpo al mismo tiempo parecía lanzarse contra la madera. Era preciso que uno de los dos cediera, que las cuñas entraran hasta el fondo en la fibra estallada o que, vencido por la resistencia, el hombre estallara en lugar de la madera. No estallaba el hombre: quedaba vivo para pro-seguir la lucha. Tras dejar el mazo y las cuñas, tomaba

un hacha. La batalla era fragorosa, las herramientas hacían pensar en armas. Con ímpetu sostenido, arrastrado por una especie de furia guerrera, se hubiera dicho que Bautista se lanzaba, herramienta en mano, contra el trozo de madera que sostenía con la otra, y que, asestando golpes certeros, esta vez por fin lograba su venganza.¹³

Así, la hostilidad de la materia dura es ahora signo de un rencor añejo. Todos los trabajos de la vida vuelven a encontrarse en el zueco del día. Mas cada aurora es una recuperación de fuerzas. El primer golpe de buril es una voluntad incisiva. Acepta un desafío. Libera una ira. Y Charles-Louis Philippe escribe esta frase que merece ser lema de la filosofía de los oficios: "Para ser almadreñero hay que montar en cólera".

Esa cólera no sólo es una fuerza de la mano. Está en el hombre entero, en el hombre *reunido* en su unidad dinámica:

A veces, tendiendo hacia su trozo de madera su rostro con violencia, con la boca, ron las fauces abiertas, parecía que al fin se daba cuenta de que tenía una quijada como los animales, había esperado demasiado: ahora mordería. Se esperaba ansiosamente el instante aquel en que, loco de impotencia, fuera a dejarlo todo y, volviendo su rabia hacia la humanidad entera, se precipitara a la calle y saltara al cuello de los transeúntes como si ellos hubieran sido la causa de su desdicha.

¹³También Victor Hugo señaló en *Les travailleurs de la mer* (t. II. p. 63, ed. Nelson) el carácter ofensivo de las herramientas: "Le parecía que sus herramientas eran armas. Tenía la singular sensación de un ataque latente que él reprimía o que evitaba". Gilliar "se sentía cada vez menos obrero y cada vez más beluario. Estaba allí como domador. Casi lo comprendía. Extraña ampliación para su espíritu".

¿Cómo decir mejor que a la mano vigorosa se vincula la mandíbula contraída? Y, aún más, un tipo de trabajo manual está ligado a una contracción particular del rostro. ¡El semblante del limador de metal es tan distinto del de un herrero!

Qué lejos estamos, en el taller vivo, de los gemidos que Chateaubriand oye en la materia trabajada *por los demás*: "Haga lo que haga, nada puede el hombre, todo se le resiste; no puede plegar la materia a su uso sin que ella se queje y gima: el hombre parece vincular sus suspiros y su tumultuoso corazón a todas sus obras".¹⁴ Suspiros de un trabajador torpe, cansado en el propio umbral de una labor un tanto ruda. Hay espectadores que no pueden soportar el ruido *chirriante* de la lima sobre el hierro. De grado creen que es uno de los suplicios infligidos al cerrajero. El abate Vincelot dice del grito del paro carbonero al que en el Mediodía se designa mediante una onomatopeya de ese grito, *saraié* (cerrajero): "Su grito tiene un algo de triste y de siniestro".¹⁵ Cuando el afilador saca filo a tijeras y navajas en la novela de Nathaniel Hawthorne, *La maison aux sept Pignons* [*The House of the Seven Cables*] (trad., p. 181), escapa "un espantoso ruidito, verdadera serpiente de la acústica y una de las peores violencias perpetradas contra el oído humano".

Pensar así es ser víctima de un reflejo nacido en la pasividad. Basta con ser actor, tomar la lima en mano, *rechinar uno mismo los dientes* como es conveniente en la cólera laboriosa, en la cólera activa, para no ser lastimado más por los *chirridos* de la materia dura. El trabajo es un inversor de hostilidad. El ruido

¹⁴ Chateaubriand, *Cénie du christianisme*, Ed. Garnier, t. II, p. 305.

¹⁵ Abate Vincelot, *Les noms des oiseaux*, 1867. p 290.

que molesta excita. El obrero multiplica los golpes de lima, tiene conciencia de que él hace *chirriar* la materia. Pronto goza de su poder. Ríe ya del semblante nervioso del visitante que se tapa los oídos. La psicología clásica se apresurará a decir que el obrero *adquiere el hábito* de los ruidos siniestros y chirriantes. Mas el duelo del obrero y de la materia no conoce las somnolencias del hábito. Está activo y vivo sin reposo. Los gritos de la materia empujan a esa vivacidad. Son gritos de angustia que excitan la ofencividad del trabajador. La cólera es aquí aceleradora. Además, en el orden del trabajo, toda aceleración reclama cierta cólera.¹⁶ Mas la cólera del trabajo no rompe nada, es inteligente, nos hace entender este versículo védico citado por Louis Renou: bajo el efecto del soma, "Astucia y Cólera se alertan, oh licor".

Y, naturalmente, esa cólera habla. Provoca a la materia. La insulta. Triunfa. Ríe. Ironiza. Hace literatura.

Incluso hace metafísica, pues la cólera siempre es una revelación del ser. En la cólera nos sentimos nuevos, renovados, llamados a una vida nueva. "Todos tenemos la fuente de la cólera y de la aspereza

¹⁶ Esta virtud de aceleración del trabajo colérico queda indicada en varias páginas de la novela *November* de Josephine Johnson: "Su anciano padre era lento, se enredaba en los arneses, daba tirones y empujaba a los caballos hasta hacerlos precipitarse contra las paredes de la caballeriza. Karrin, su hija, hacía todo eso en su lugar, unía las piezas de los arneses con presteza y cólera, pero sin vacilación ni falsa maniobra. Una especie de certidumbre desdeñosa. Daba de comer a los caballos a mediodía y les zampaba la avena con amabilidad, pero casi furiosamente, burlándose de su avidez". Para Vico (trad. Michelet, t. II. p. 244): "El primer sentido de la palabra cólera fue cultivar la tierra".

en el origen de nuestra vida; de otro modo, no estábamos vivos."¹⁷

Entonces, todo está ahí al mismo tiempo, el trabajo, la cólera, la materia. "En verdad, quien no conoce la cólera no sabe nada. No conoce lo inmediato."¹⁸

De esa acción hablada daremos numerosos testimonios en los capítulos que siguen. Por ahora, deseábamos demostrar que la provocación de la materia es directa y que provoca una cólera, una cólera *contra* el objeto. La resistencia y la cólera se vinculan objetivamente. Y las materias duras pueden darnos, según su resistencia, una gran variedad de metáforas que se inscriben en una psicología de la cólera. Por ejemplo, escribe Buffon: "Hay mármoles ásperos cuyo trabajo es sumamente difícil, los obreros los llaman *mármoles altivos* porque resisten demasiado a las herramientas y sólo ceden ante ellas estallando".¹⁹ Un filósofo de las superficies y de los colores sólo podrá hablar de la frialdad y de la blancura de un mármol, jamás descubrirá su altivez, su color áspero, su repentino estallamiento. En resumen, aquí, como en la mayor parte de los ejemplos, la materia es voluntad porque es *mala voluntad*.²⁰ El pesimismo schopenhaueriano cree que se basa en una voluntad obtusa de la materia, en una voluntad irracional. Pero ese pesimismo es humano, demasiado humano. Está hecho de una confusa síntesis de todas nuestras torpezas y de todas nuestras decepciones. Sustancializa nuestros *primeros* fracasos, creyendo en-

¹⁷ Jacob Boehme, *Des trois principes*, trad. por el Filósofo Desconocido, t. II, p. 398.

¹⁸ Henri Michaux, *L'Espace du Dédans*, p. 102. ""

¹⁹ Buffon, *Minéraux*, cap. Marbre.

²⁰ Sartre habla del "empecinamiento compacto de la piedra" *Le Mur*, p. 66).

contrar en ello una primitividad real. Ese existencialismo de la voluntad no corresponde a un existencialismo comprometido en el trabajo. En realidad, el pesimismo material de Schopenhauer no tiene ningún sentido en el taller. Si la contemplación ociosa no puede superarlo, la voluntad de trabajo no se toca. La materia es para el obrero una condensación de los sueños de la energía. El superhombre es aquí el superobrero. Y, a fin de cuentas, grande es la lección filosófica pues muestra que toda contemplación es una visión superficial, una actitud que nos impide comprender *activamente* el universo. En sus formas prolongadas, la acción aporta lecciones más importantes que la contemplación. De manera más particular: la filosofía del *contra* debe anteponerse a la filosofía del *hacia*, pues el *contra* termina por designar al hombre en su instancia de vida feliz.

Ese sentimiento de victoria cumplida que da la materia domada en el trabajo fue señalado por Charles-Louis Philippe (*loc. cit*, p. 84). Cuando se termina el zueco, cuando la viruta es más menuda, el obrero perdona a la materia rebelde. El triunfo es suyo. Como dice Charles-Louis Philippe: "La materia estaba vencida; la naturaleza no era fuerza".

Pues toda la naturaleza es vencida en una de sus materias y todo ser humano es vencedor en la batalla de un día de trabajo. Así, en la bella obra de Charles-Louis Philippe, una meditación del taller se agranda hasta dar una meditación del universo. Para el transeúnte que pasea, despreocupado, la morada del almadreñero no era "sino una de las casas más agradables del poblado de Champvallon".

Más para quienquiera que hubiese visto trabajar una vez a Bautista, la casa estaba situada en una comarca

muy distinta. No es la atmósfera tranquila y algo triste del centro de Francia la que nos seduce a cierta edad y parece insinuársenos. La casa estaba situada en un mundo activo [...]

En un mundo activo, en un inundo resistente, en un inundo por transformar mediante la fuerza humana. Ese mundo activo es una trascendencia del mundo al reposo. El hombre que toma parte en ella conoce, por encima del ser, el surgimiento de la energía.

III. LAS METÁFORAS DE LA DUREZA

¿El acebo? — Es la rabia de la tierra.

Verhaeren, *Les Douze Mois. Avril*, p. 224

1

Para distinguir claramente los problemas de la imaginación y los de la percepción, para mostrar en seguida cómo lo que se imagina rige lo que se persigue, para dar así a la imaginación el lugar que le corresponde en la actividad humana, el lugar primordial, pocas palabras hay más apropiadas que la palabra *duro*. A fin de cuentas, no hay duda de que la dureza es objeto de muy pocas experiencias efectivas y sin embargo es fuente de un incalculable número de imágenes. Una especie de trabajo imaginario se anima a la menor impresión de dureza:

Warte, ein Härtestes warnt aus der Ferne das Harte.

Wehe-: abwesender Hammer holt aus!

[Espera, el más duro advierte de lejos la dureza.

Desdicha: ¡el martillo ausente se apresta a golpear!]

Rilke, *Sonetos a Orfeo*, II, 12

El martillo imaginario, el martillo sin amo de Rene Char, viene a trabajar en la mano ociosa, en cuanto

se murmura sólo la palabra *duro*. Con la palabra *duro* dice el mundo su hostilidad y, en respuesta, empiezan los ensueños de la voluntad.

Apareciendo tanto en un juicio de realidad como en una metáfora moral, las palabras *duro* y *dureza* revelan así, de manera muy simple, las dos funciones del lenguaje: transmitir significados objetivos precisos, sugerir valores más o menos metafóricos. Y desde los primeros intercambios entre las imágenes profusas y las percepciones claras, las imágenes, las metáforas van a multiplicar los valores, a valorar los valores. La palabra *duro* casi siempre es ocasión de una fuerza humana, señal de una ira o de un orgullo, a veces de un desprecio. Es una palabra que no puede permanecer tranquilamente en las rosas.

Mas, fieles a nuestro método habitual que sólo propone sus temas filosóficos generales según casos precisos, demos al punto un ejemplo en que una percepción muy simple, muy cerca de los diseños y de las formas, inmediatamente es sumergida bajo un alud de imágenes diversas, que comprometen de manera insensible la vida moral. Tomamos este ejemplo del libro del doctor Willy Hellpach:¹

Cuando hablamos de un roble *nudoso*, no pensamos sólo en las verdaderas nudosidades que puedan existir en sus ramas, sino queremos indicar la idea de tenacidad que la misma imagen sugiere en lo que concierne al carácter de un hombre. Así, la imagen cuyo punto de partida era el árbol vuelve a él tras haber sido traspuesta en la designación de las particularidades psicológicas del hombre.

¹ Willy Hellpach, *Géopsyché: l'âme humaine sous l'influence du temps, du Climat, du Sol et du Paysage*, trad., p. 267.

Dicho de otro modo, la palabra *nudoso* que sólo es una forma obliga a inmediatas participaciones en lo humano. La palabra *nudoso* no puede entenderse sino *apretando* el nudo, *endureciendo* la materia, testimoniando una voluntad de resistencia a debilidades que enternecerían. Esta trasposición a lo humano, a partir de una estrecha base objetiva, es lo que queremos estudiar en detalle. Examinando minuciosamente los puntos de vinculación de la realidad y de la metáfora, veremos que la realidad cobra sus valores por las metáforas, por la imaginación. Yesa toma de valor es rápida. En la intuición más ingenua, en la contemplación más ociosa, ya nos hace vivir un consejo *directo* de dureza, en una especie de simpatía de la dureza, con el roble nudoso. El mundo asumido de ese modo mediante un ensueño de la voluntad tiene *carácter*. Nos ofrece las bellas imágenes dinámicas del *carácter humano*. Una especie de *caracterología objetiva* se ordena cuando imaginamos atrás de las formas la resistencia de las sustancias. Para demostrarlo, sólo se necesita dirigirse a los poetas de la energía. Ellos nos darán las valoraciones prolijas de las metáforas del roble nudoso, duro, fuerte, resistente, alegremente cargado de años. Veamos, por ejemplo, el roble en la poética de Verhaeren.

2

Con la cerrada lucha de las fibras en el nudo de la madera, en lugar del *árbol-impulso* que estudiamos en *El aire y los sueños* siguiendo la imaginación aérea, aparece el vegetalismo *terrestre*, el vegetalismo *duro*. A pesar de los espectáculos de la llanura de Flandes, el roble de Verhaeren es un ser de la montaña, sur-

gido de un suelo de granito, entre las rocas. Se tuerce en su cuello para salir de la tierra; se anuda para apoyarse, no en un *humus* rico y débil, sino para apoyarse en sí, en esa reserva de dureza que es un *tronco nudoso*. Se endurece para durar. No puede ser duro sino volviendo a sí, sino vejando a sus propios impulsos, a todos los perezosos impulsos del vegetalismo verde y tierno. En su bello libro sobre Ver haeren,² Charles Baudouin subrayó ese combate del ser duro contra sí mismo, tan característico en la evolución psíquica del poeta. Charles Baudouin muestra en acción una especie de *sublimación de la dureza inmanente* cuyo tipo es precisamente el corazón de mi viejo roble:

Primeramente, el árbol era (en *Les Flamandes*, una de las primeras obras de Verhaeren) lo que es por lo común al decir de los analistas: uno de los símbolos del instinto bruto. Mas he aquí que ese instinto se ensaña consigo mismo, se "anuda" con él mismo como en un cuerpo a cuerpo, se "tuerce", si pudiera decirse, entre sus propios brazos. A partir de entonces, los árboles (en la poética de Verhaeren) habrán de aparecer anudados y torcidos. Son la sensualidad que se vence a sí misma, victoria ésta que también es voluptuosidad. Se identifican con los monjes que han "torcido" en sí la naturaleza, entre manos crispadas de voluntad ferviente.

Y Charles Baudouin cita estos versos del poeta:

Ceux dont les tourments noirs ont fail le coeur tordu.

[Aquellos cuyos negros tormentos han hecho el corazón torcido.]

Rentrées des Moines

² Charles Baudouin, *Le Symbole chez Verhaeren*, p 83.

Tout ce quifut énorme en ces temps surhumains

Grandit sous le soleil de leur ame féconde

Et fut tordu comme un gran chêne entre leurs mains.

[Todo lo que fue enorme en esos tiempos sobrehumanos-

crece bajo el sol de su alma fecunda

y fue torcido como un gran roble entre sus manos.]

Les Crucifères

Une allée invaincue et géante de chênes... Ces arbres vont, ainsi des

moines mortuaires.

[Una calle de robles indómita y gigante... Estos árboles van,
cual monjes mortuorios.]

Soir religieux.

Podría parecer que insensiblemente hemos perdido las imágenes de la dureza. Mas, quien profundice en la impresión encontrará sin embargo estas imágenes activas. Lo que hace la imagen no es al *forma* de un árbol torcido, sino la *fuerza* de torsión y esa fuerza implica una materia *dura*, una materia que *se endurece* en la torsión. Eminente privilegio de la imaginación material que trabaja bajo palabras que no son las suyas, bajo los signos de la imaginación de las formas.

Nunca estuvo el juego de la represión y de la sublimación más cerrado que en esta valoración de la dureza anudada, de la dureza torcida. Estamos aquí en el centro de la ambivalencia de lo *nudoso* y de lo *anudado*; dicho de otro modo, el *nudo* es una de esas "realidades ambiguas" que Kierkegaard gusta

de hacer relucir. Según el humor, según la orientación imaginaria, según la tonalización de la voluntad, se hará de ello una cualidad o un defecto, una fuerza de apoyo o la detención de un impulso. Precisamente porque está provisto de esa ambivalencia de las imágenes da el nudo una *palabra reveladora*.

La crítica literaria debe meditar esta palabra reveladora. Ella mide la *participación* del soñador en la dureza del mundo o bien su *repulsión* ante las imágenes "duras". Se la debe inscribir en el registro de las palabras sensibilizadas con las cuales se puede determinar la orientación de los poderes imaginantes. Esas palabras no son tan numerosas como podría creerse. El lenguaje arrastra en su curso gran número de palabras usadas oníricamente, palabras que ya no encontrarán poeta. Como dice la señora Ania Teillard,³ "la libido es retirada de los objetos exteriores que antes poseían una poderosa fuerza de atracción". En otras palabras, hay objetos que ya no son sino objetos de percepción; sus nombres han perdido las virtudes de intimidad que los hacían partes integrantes de la imaginación humana. En cambio, el tronco de un roble atormenta en nosotros fuerzas que desean ser inquebrantables. Es una gran imagen de la energía.

3

Esa adhesión apasionada a las *certidumbres* de un objeto duro tal vez se sienta mejor cuando se ve a un soñador encontrar la solidez de su ser en la compañía del árbol inquebrantable. Así interpretamos una admirable página de Virginia Woolf:⁴

³ Ania Teillard, *Le Symbolisme du Rêve*, p. 221.

⁴ Virginia Woolf, *Orlando*, trad., p. 20.

Exhaló un profundo suspiro y se arrojó violentamente al suelo —había en sus movimientos una pasión que justifica esa palabra—, al pie del roble. Le gustaba sen-tir... las vértebras de la tierra en donde se apoyaba; pues la dura raíz del roble era eso para él, además de ser, ya que a una imagen seguía otra imagen, el lomo de un gran caballo que montaba o la cubierta de un barco inclinado: a decir verdad era cualquier cosa dura, pues sentía necesidad de algo a lo cual amarrar su corazón indeciso.

¡Qué bien expresa la escritora esa comunión de las durezas en torno a un núcleo de durezas! El roble, el caballo, el barco se unen a pesar de sus formas heteróclitas, aunque no tengan ningún rasgo visual común, ningún significado consciente en común. Gracias a su poder sobre la imaginación material, gracias a su imperialismo, la *dureza* extiende sus imágenes a lo lejos, yendo de la sólida colina en donde crece el roble a la llanura donde galopa el caballo y al mar en donde, sobre la cubierta del barco, se refugia toda solidez. La *comprensión material*, la comprensión absoluta de la imagen de la dureza sostiene esa loca *extensión* que ningún lógico podría legitimar. Sin duda es marca de las imágenes materiales primeras —la dureza es una de ellas— que reciben sin dificultad las formas más diversas. La materia es un centro de sueños.

Por lo demás, examinando en detalle la página de Virginia Woolf, se vería un buen ejemplo de los dos desarrollos de las imágenes, según que éstas corran como los conceptos de una a otra cosa o que, en otro movimiento, vivan de la vida total de un ser particular.

En efecto, siguiendo esta última evolución y luego de un retorno a la imagen inicial del tronco duro,

Virginia Woolf nos entrega toda su imaginación del árbol. Apoyado en el tronco duro y estable del roble, Orlando siente calmarse el corazón; participa de la virtud apaciguante del árbol tranquilo, del árbol que tranquiliza el paisaje. ¿No detiene el roble hasta la nube que pasa?

Las pequeñas hojas quedaron suspendidas; el gamo se detuvo; se inmovilizaron las pálidas nubes de verano; los miembros de Orlando se hicieron más pesados sobre el suelo y él permaneció acostado en tal quietud que, paso a paso, el gamo de acercó, se arremolinaron los grajos por encima de su cabeza, las golondrinas picaron y viraron, zumbó el vuelo de los tábanos, como si toda la fertilidad y la actividad amorosas de una noche de verano tejieran su tela alrededor de su cuerpo.

El soñador ha gozado así de la *solidez*⁵ del árbol en la llanura de ondulantes mieses; el tronco robusto, la raíz dura, he ahí un centro fijo alrededor del cual se organiza el paisaje, en torno al cual se teje la tela del cuadro literario, de *un mundo comentado*. Como lo sugieren las figurillas de la edición, el roble de Orlando verdaderamente es un *personaje* de la no-vela de Virginia Woolf. Para comprender bien a bien su papel, es preciso haber amado, cuando menos una vez en la vida, un árbol majestuoso, haber sentido actuar su consejo de solidez. Finalmente, con gusto daríamos esa página de la novelista inglesa como modelo de psicoanálisis gráfico, do psicoanálisis material. El árbol aquí es duro y grande, es grande porque es duro. Es un gran des-

⁵ Dice un verso de Lapradre: Le chêne a le repos, l'homme a la liberté (El roble tiene el reposo, el hombre, la libertad].

ino de duro valor. Por dura que sea la raíz del roble, el árbol de todos modos lleva al ser que sueña con su dureza hasta sus hojas rudas y susurrantes. A ese soñador inmovilizado en el suelo, el árbol lo devuelve a la movilidad de las aves y del cielo. Nuevo ejemplo de ensueño amarrado, el soñador amarra un corazón indeciso al corazón del árbol, pero el árbol lo arrastra en el lento y seguro movimiento de su propia vida. De pronto el soñador que vive la dureza íntima del árbol comprende que *el árbol no es duro sin razón*, como son con demasiada frecuencia los corazones humanos. El árbol es duro para llevar a lo alto su corona aérea, su follaje alado. Aporta a los hombres la gran imagen de un orgullo legítimo. Su imagen psicoanaliza toda dureza enfurruñada, toda dureza vana, y nos devuelve a la paz de la solidez.

4

Así, el análisis de una imagen en apariencia tan especial como la de un árbol nudoso revela una fuerza de llamado a imágenes coherentes en que el ser imaginante *se compromete* cada vez más. Con demasiada frecuencia se da la imaginación como una producción gratuita que se agota en el propio instante de sus imágenes. Es desconocer la *tensión* de las fuerzas psíquicas que nos llevan a la búsqueda de las imágenes. Por ello, un verdadero surrealismo que acepte la imagen en todas sus funciones, tanto en su desarrollo profundo como en su marcha espontánea, necesariamente va acompañado de un *sobreenergetismo*. El surrealismo —o la imaginación en acto— va a la imagen nueva en virtud de un impulso de renovación. Pero, en una recurrencia hacia los primiti-

vismos del lenguaje, el surrealismo da a toda imagen nueva una energía psíquica insigne. Libre del cuidado de significar, descubre todas las posibilidades de imaginar. El ser que vive sus imágenes en su fuerza primigenia claramente siente que ninguna imagen es ocasional, que toda imagen devuelta a su realidad psíquica posee una raíz profunda —la que es ocasión es la percepción—, por envite de esta percepción ocasional, la imaginación vuelve a sus imágenes fundamentales provistas, cada una de ellas, de su dinámica propia.

En cuanto las imágenes son estudiadas en sus aspectos dinámicos y en lo correlativo experimentadas en sus funciones psíquicamente dinamizantes, la antigua fórmula, repetida sin cesar: un paisaje es un estado anímico, recibe significados nuevos por completo. En efecto, la fórmula sólo consideraba estados contemplativos, como si el paisaje no tuviera otra función que la de ser contemplado, como si fuera simple diccionario de todas las palabras evasivas, vanas aspiraciones a la evasión. En cambio, con los ensueños de la voluntad se desarrollan temas necesariamente precisos de la construcción demiúrgica: *el paisaje se hace carácter*⁶ Sólo se le comprende dinámicamente cuando la voluntad participa en su construcción, con la alegría de asegurar sus cimientos, de medir sus resistencias y sus fuerzas. En el desarrollo de esta obra, tendremos muchas otras pruebas de la caracterología gráfica de la que, como ya lo decíamos líneas arriba, la dureza aporta un primer ejemplo. Antes de pasar a otro orden de ideas,

⁶ Jean Moréas (*Paysages et Souvenirs*, p. 229) sufre por un día en que le es "imposible dar una verdadera figura trágica al paisaje su *remisión* que me rodea". En consecuencia: "...me falta fuerza para una transmutación de la maldad de la Naturaleza en Arte".

insistamos aún en la influencia dinamizante del sueño de un objeto duro.

Ciertas imágenes —una de las cuales es el roble nudoso— son en esencia *imágenes de despertar*. El roble se dobla y he aquí que nos levanta. El mimetismo energético se encuentra así en la antítesis del animetismo de las formas. El viejo roble solicita un recrudescimiento de actividad. Feliz quien, para empezar su trabajo, por la mañana tiene ante sí no sólo imágenes bellas sino también imágenes fuertes.

De manera más precisa, podemos verificar que, en nuestros propios sueños, las imágenes de la dureza muy regularmente son *imágenes de despertar*; en otras palabras, la *dureza* no puede permanecer inconsciente, reclama nuestra actividad. Al parecer el sueño no puede proseguirse, ni siquiera en pesadillas, sin cierta blandura en los fantasmas, sin cierta fluidez de las imágenes más negras. Como decíamos hace tiempo, confesando nuestro temperamento onírico: no se duerme bien sino en el agua, en una gran agua tibia. Una forma *dura* detiene el sueño que sólo vive de deformaciones. Gérard de Nerval observaba que el sol nunca brilla en los sueños. Los rayos también son demasiado duros, demasiado geométricos para alumbrar, sin riesgo de despertar, el espectáculo onírico. Los cuerpos demasiado iluminados, los cuerpos sólidos, los cuerpos duros deben ser expulsados de nuestra vida adormecida. Son *objetos de insomnio*. De noche no hay que pensar en el hierro, en la piedra, en la madera dura, en todas esas materias listas para provocarnos. Mas, por el contrario, la vida de vigilia reclama adversarios. Cuando el ser despierta, los grandes placeres empiezan en las imágenes de los objetos duros. Las materias duras son el *mundo resistente* al alcance de la mano.

Con el mundo resistente, la vida nerviosa se asocia en nosotros a la vida muscular. La materia aparece como la imagen realizada de nuestros músculos. Parecería que la imaginación que va a trabajar *desollara* al mundo de la materia. Lo despoja de sus tegumentos para ver bien en él las líneas de fuerzas. Los objetos, todos los objetos tienen resortes. Nos devuelven la energía imaginaria que les ofrecemos mediante nuestras imágenes dinámicas. Así recomienza la vida dinámica, la vida que sueña con intervenir en el mundo resistente. Virginia Woolf ha vivido ese despertar del ser por la juventud de una imagen: "Mi espíritu destrozado se siente reconstruido por una percepción repentina. Tomo los árboles, las nubes por testigos de mi completa integración".⁷ Esta integración sólo es verdaderamente posible si trae consigo actos coordinados, actos productivos, en suma, los propios actos del ser que trabaja.

⁷ Virginia Woolf, *Les Vagues* [*Las olas*], trad., p. 13.

IV. LA PASTA

Hay que ver al ser interior atacar la concupiscencia. ¿Qué panadero hundió jamás tan enormes manos en su amasadera? ¿Qué panadero se vio abrumado así por la montaña móvil, ascendente y ruinosa de la pasta? Una pasta en busca del cielo raso que romperá.

Henri Michaux, *Plume*, p. 131

1

En nuestro libro *El agua y los sueños*, hemos examinado algunos de los ensueños que se forman en el lento trabajo del amasamiento, en el juego múltiple de las formas que se dan a la pasta de modelar. Situándonos desde el punto de vista de la imaginación material de los elementos, nos había parecido indispensable estudiar un ensueño mesomorfo, un ensueño intermedio entre el agua y la tierra. En efecto, se puede captar una especie de cooperación de dos elementos imaginarios, cooperación ésta plena de incidentes, según que el agua suavice la tierra o que la tierra aporte al agua su consistencia. Para la imaginación material, entregada a sus preferencias, por más que *se mezclen* ambos elementos, uno será siempre sujeto activo, el otro sufrirá la acción.

En otras palabras —bello ejemplo de la ambivalencia profunda que marca la adhesión íntima del

soñador a sus imágenes materiales—, en ciertos casos esa cooperación de las sustancias puede dar lugar a una verdadera *lucha*: puede ser un desafío del poder disolvente, del agua dominadora, contra la tierra, o bien un desafío del poder absorbente, de la tierra que seca, contra el agua. La esponja, la estopa, el pincel, pueden ser armas en manos del soñador *terrestre*. La esponja da la victoria contra un diluvio. "La tierra", dice Virginia Woolf (*Les Vagues [Las olas]*, trad., p. 259), "bebe lentamente el color como una esponja absorbe el agua. Se redondea, se espesa, alcanza su equilibrio y oscila bajo nuestros pies en el espacio". La tierra, entonces, es así: ¡enorme esponja, esponja triunfadora!

De ese modo, las luchas del agua y de la tierra, el maridaje entre la tierra y el agua, los intercambios sin fin del masoquismo y del sadismo de estos dos elementos aportarían innumerables documentos para un psicoanálisis de las imágenes materiales y dinámicas. En psicoanálisis, el pincel y la esponja y consideran símbolos suficientemente claros. Uno es en esencia masculino, otro en esencia femenino. Estas atribuciones son tan claras que pueden ayudarnos, de paso, a mostrar la diferencia que subsiste entre imágenes como las que estudiamos en nuestras tesis sobre la imaginación y los símbolos del psicoanálisis clásico.

Por proteiforme que sea, un símbolo psicoanalítico es sin embargo un centro fijo, se inclina hacia el concepto. En suma, con bastante precisión, es un *concepto sexual*. Podría decirse que el símbolo es una *abstracción sexual realizada* en el propio sentido en que los antiguos psicólogos hablaban "de abstracciones realizadas". De todos modos, para el psicoanalista, el símbolo tiene valor de *significado* psicológico.

La imagen es otra cosa. La imagen tiene una función más activa. No hay duda de que tiene un *sentido* en la vida inconsciente, sin duda designa instintos profundos. Pero, además, vive de una necesidad positiva de imaginar. Dialécticamente puede servir para ocultar y para mostrar. Pero hay que mostrar mucho para ocultar poco y nosotros debemos estudiar la imaginación por el lado de esta muestra prodigiosa. Y, en particular, la vida literaria es aderezo, ostentación, exuberancia. Se desarrolla sin descanso en el mundo de la metáfora. Por su parte, como dicen los psicoanalistas, bien puede revelar *fijaciones*, pero, en la acción que intenta ejercer sobre el lector, pretende ser *defijación*, dicho sea para valernos, por una sola vez, del derecho al barbarismo. En el momento mismo en que libera en el autor fuerzas complexiales, la libertad de expresión se inclina a defijar en el lector imágenes inertes fijas en las palabras.

Mas volvamos a nuestras imágenes y demos un ejemplo de ensueño mesomorfo entre la tierra y el agua. Tomemos una pequeñísima imagen a la que llamaremos *el niño del secante*. Aquí está sosteniendo en mano la esquina del papel untuoso, enfurtido, deshilachado, se acerca disimuladamente a la mancha de tinta. Un físico diría que el escolapio *se interesa* en los fenómenos de capilaridad. Un psicoanalista sospecharía en ello una necesidad de macular. En realidad, los sueños son más grandes: rebasan las razones y los símbolos. Los sueños son inmensos. Por cierta fatalidad de grandeza, poseen una cosmicidad. *El niño del secante seca* el mar Rojo. El secante manchado es el mapa de un continente, la propia tierra que acaba de absorber el tirar. Y el escolapio sentado interminablemente en su pupitre y, sin em-

bargo, ido a hacer novillos, en viajes de la geografía dinámica, hacia esa geografía soñada que lo consuela de la geografía recitada, el escolar que sueña trabaja en el límite de dos universos: el universo del agua y el universo de la tierra. Así hace el sueño aguafuertes sobre papel maché.

Mediremos la fuerza de las pequeñas imágenes si entendemos la siguiente imagen de Sartre: perderse en el mundo es hacerse "beber por las cosas como la tinta por un secante" (*L'Être et le Néant*, p. 317).

De esa suerte, el interés que un soñador presta a las luchas de las dos materias designa una verdadera *ambivalencia material*. La ambivalencia material sólo puede vivirse dando alternativamente la victoria a ambos elementos. Si pudiéramos caracterizar la ambivalencia de un alma en las más simples de sus imágenes, lejos de los desgarramientos de la pasión humana, ¡cómo haríamos comprender el carácter fundamental de la ambivalencia!

¿No es, en efecto, siguiendo los deslumbramientos de la ambivalencia, como se puede sentir el dinamismo que se establece entre una imagen atractiva y una imagen repulsiva? En ese campo de imaginación sensibilizada, se puede considerar una especie de *principio de indeterminación* de la afectividad en el propio sentido en que la microfísica propone un *principio de incertidumbre* que limita la determinación simultánea de las descripciones estáticas y de las descripciones dinámicas. Por ejemplo, si se quiere vivir de cerca un matiz en verdad afinado de la antipatía, he aquí que gusta. Inversamente, si queremos entregarnos con demasiada intensidad a una impresión de simpatía matizada, he aquí que cansa. Con gran frecuencia veremos intervenir este principio con sólo que consintamos en emplear la micropsicología tra-

bajando en el nivel de nuestras pequeñas imágenes. Entonces comprenderemos mejor que la ambivalencia de las imágenes es mucho más activa que la antítesis de las ideas. Volveremos con frecuencia a este problema cuando se presenten los ejemplos de las finas ambivalencias. Además, habrá ejemplos en los que no tendremos necesidad de un conflicto de materias, como las luchas del agua y de la tierra, para sorprender a la ambivalencia de la imaginación en su acto. La propia pasta, la pasta considerada en su unidad, nos permitirá en seguida precisar el problema.

2

En efecto, fuera de la mezcla de la tierra y del agua, en el reino de la imaginación material al parecer es posible afirmar la existencia de un verdadero prototipo de *pasta imaginaria*. En la imaginación de cada uno de nosotros existe la imagen material de una *pasta ideal*, una perfecta síntesis de resistencia y de flexibilidad, un maravilloso equilibrio de las fuerzas que aceptan y de las fuerzas que rechazan. Los juicios peyorativos inversos de lo *demasiado suave* y lo *demasiado duro* nacen a partir de ese estado de equilibrio que da inmediata vivacidad a la mano trabajadora. Se dirá además que en el centro de estos dos excesos opuestos, la mano conoce por instinto la *pasta perfecta*. Una imaginación material normal pone al punto esa *pasta óptima* en la mano soñadora. Cualquier soñador de la pasta conoce esa *pasta perfecta* tan evidente para la mano como el *sólido perfecto* para los ojos del geómetra. Como poeta, D'Annunzio ha seguido la constitución de esa pasta *equilibrada* e íntima: "habiendo probado la mezcla" el panadero

virtió en la amasadera un poco más de agua para alargar su desleimiento, su mano era tan firme en la exactitud de la combinación, tan diestra para inclinar el cántaro, que vi el agua clara dibujar entre el labio de la arcilla y la flor de la harina un arco de cristal sin roturas, perfecto.¹

El cuadro fue dibujado con tanta exactitud porque la pasta está diluida exactamente; el agua cae en la amasadera con una curva de geómetra. Las bellezas materiales y las bellezas de las formas se atraen. La pasta perfecta es entonces el elemento material primigenio del materialismo, tanto como el sólido perfecto es el elemento formal primigenio del geometrismo. Ningún filósofo que recuse esta primitividad entra verdaderamente en la filosofía materialista.

La intimidad de ese sueño de una pasta perfecta llega tan lejos, las convicciones que aporta son tan profundas que es posible hablar de un *cogito* amasador. Los filósofos nos han enseñado a extender a otras experiencias distintas del pensamiento el *cogito* cartesiano. En lo particular, nos hablan del *cogito* biraniano en que el ser halla la prueba de su existencia en el propio acto de su esfuerzo. Para Maine de Biran, la conciencia de la actividad es tan directa como la conciencia de ser un ser pensante. Pero a las experiencias más bellas hay que tomarlas en los esfuerzos felices. La fenomenología del *contra* es una de aquellas que nos hacen comprender mejor las intervenciones del sujeto y del objeto. Sin embargo, ¿no entrega el esfuerzo sus evidencias más convincentes, sus evidencias en cierto modo redobladas, cuando el ser actúa sobre sí? Y entonces he aquí en su vinculación más estrecha al *cogito* amasador: hay

¹ D'Annunzio, *Le ditdu Sourd et Muet*, trad.

una manera de cerrar el puño para que nuestra propia carne se revele como esa pasta primigenia, es pasta perfecta que resiste y cede a un mismo tiempo. Para el estoico, la geometría de la mano abierta, de la mano cerrada entregaba símbolos de la meditación. Al filósofo que no vacila en tomar las pruebas de su ser en sus propios sueños, la dinámica del puño cerrado sin violencia y sin suavidad le da su ser y su mundo. Así, recobrando no sé qué pasta primigenia en mis manos vacías, todo mi sueño manual, murmuro: "Todo es pasta para mí, soy pasta de mí mismo, mi devenir es mi propia materia, mi propia materia es acción y pasión, en verdad soy una pasta primigenia".

Si el hombre que sueña puede tener tan bellas impresiones, no es sorprendente que la imaginación material y dinámica disponga de una especie le *pasta en si*, de un *limo primitivo*, apto para *recibir* y para *conservar* la forma de todas las cosas. Tan simple, tan intensa, tan viva, esa imagen es acechada naturalmente por el concepto. Es el destino de todas las imágenes fundamentales. Y el concepto de una pasta que *se deforma* ante nuestros propios ojos es tan claro y tan general que hace inútil la participación en la imagen dinámica primitiva. Las imágenes visuales recobran entonces su primacía. El ojo—inspector— llega a impedirnos trabajar.

Si la poesía ha de reanimar en el alma las virtudes de la creación, si ha de ayudarnos a revivir, con toda su intensidad y con todas sus funciones, nuestros sueños naturales, nos es preciso entender que la mano, tanto como la mirada, tiene sus ensueños y su poesía, entonces tendremos que descubrir los poemas del acto, los poemas de la mano que amasa.

Como testimonio de una *mano feliz*, como claro ejemplo de una mano psicoanalizada virilmente por el trabajo efectivo de la materia, vamos a comentar una larga página de Herman Melville. En la gloria del amasamiento, esta página es tanto más impresionante cuanto que se intercala en una obra tensa y dura que nos revela la vida heroica de un cazador de ballenas. En el capítulo de *Moby Dick* titulado "Un apretón de manos" (cap. XCIV, trad., p. 384), Melville describe así el amasado de la esperma:

Nuestra labor consistía en deshacer esos grumos a mano para devolverlos al estado líquido. Labor suave y untuosa. No es de extrañar que antiguamente la esperma haya sido un cosmético tan apreciado, siendo tan suave, tan transparente, tan deliciosamente blanda.

Entonces, al contacto de aquella deliciosa suavidad, se despierta una profunda participación dinámica que en verdad es la felicidad en la mano, en el sentido material de las palabras: "Después de tener las manos dentro sólo unos minutos, mis dedos se suavizaron como anguilas y los sentí que empezaban (por decirlo así) a serpentear y a ondular". Cómo describir mejor esa *suavidad de la plenitud*, esa suavidad que llena la mano, que se refleja sin fin de la materia en la mano y de la mano en la materia. Viviendo ese deleite de la mano, los dos malestares opuestos hallarían sosiego. En efecto, fácilmente se curarían tanto el delirio de viscosidad como ciertos frenesíes de Lautréamont, sensibles en estas simples palabras: "la furia en los secos metacarpos" (*Les chants de Maldoror*, p. 185). Esa certidumbre del equilibrio de la mano y de la materia es un buen ejemplo del *cogito*

amasador. ¡Cómo se alargan los dedos en esa suavidad de la pasta perfecta, cómo se hacen dedos, conciencia de dedos, sueño de dedos infinitos y libres! Que nadie se extrañe si ahora vemos a los dedos imaginar, si sentimos que la mano crea sus propias imágenes:

Yo estaba sentado allí, con las piernas cruzadas sobre la cubierta... El barco de velas indolentes se deslizaba serenamente sobre el agua bajo un cielo azul y apacible. Mojaba las manos en aquellas masas suaves que habían coagulado hacía una hora. Se deshacían en mis dedos y toda su opulencia me estallaba lentamente en las manos, como jugo de uvas muy maduras. Aspiraba aquel aroma impoluto, era exactamente como olor de violetas en primavera. En aquel momento, lo afirmo, vivía yo como en un prado perfumarlo [...]

Así, el sueño ríe la mano pone un prado en el mar. Como en todos los grandes sueños, las imágenes ascienden al nivel de un universo. Una suavidad cósmica llena y luego rodea la mano que amasa. Hace la primavera perfumarla en la mano feliz.

De la antigüedad a nuestros días, se cuenta que, para calmar la furia de las olas, algunos navegantes derraman aceite en el mar. Un autor del siglo XIX dice que bastan unos bidones para garantizar la calma durante toda la travesía del Atlántico, Grán cosa es la imaginación. Amasando la esperma, Melville sabe muy bien que hace "deslizarse" más fácilmente el ballenero; en su deseo de suavizar, derrama en el mar un aceite imaginario.

Y sigue la felicidad:

Banaba mis manos y mi corazón en aquella indescriptible materia. Estaba dispuesto a creer en la vieja su-

perstición paracelsiana según la cual la esperma posee la rara virtud de atemperar el ardor de la cólera. Mientras me hundía en aquel baño, me sentía divinamente libre de toda acritud, de toda impaciencia y de toda clase de malicia.

La participación es tan total que hundir la mano en la generosa materia es hundir en ella el ser entero. ¡Ah! si comprendiéramos que los orígenes de nuestra energía y de nuestra salud están en nuestras propias imágenes dinámicas, en las imágenes que son el muy cercano porvenir de nuestro psiquismo, escucharíamos el consejo del buen trabajo. En vano buscar cualidades ocultas, "supersticiones paracelsianas". El indicio de la imagen material, la imagen vivida materialmente, es lo que basta para comprobarnos que la materia suave suaviza nuestras cóleras. No teniendo la furia *objeto* alguno en el trabajo de esa espléndida suavidad, el sujeto se constituye en *sujeto* de suavidad.

Entonces nacerá un tipo de simpatía humana en el trabajo de la pasta perfecta: "¡Apretar! ¡Apretar! ¡Apretar!...", exclama el soñador de Melville.

Toda la mañana transcurrió en apretar la esperma, tanto que al final yo mismo me fundí en ella. Apreté hasta que una extraña locura se apoderó de mí. Me sorprendí estrechando sin querer las manos de mis compañeros, confundiéndolas con los suaves grumos. Aquella ocupación hizo nacer un sentimiento tan fuerte, tan afectuosamente amigable, tan amoroso que, finalmente, sin discontinuidad, les estrechaba las manos, mirándoles a los ojos con ternura como para decirles: ¡Oh! bienamados prójimos, ¿por qué seguir queriendo las injusticias sociales y testimoniándonos recíprocamente el mal humor o los celos más insignificantes?

Vamos, estrechémonos las manos en corro; fundámonos universalmente unos en otros hasta ser una esperma, una leche de belleza.

Guiados así por el sueño de Melville, podremos elevar el *cogito* de la pasta no sólo al nivel de conciencia de un universo, sino incluso al de una metafísica del yo-tú. La pasta trabajada en pareja nos muestra como hermanos de trabajo. Ya, en la soledad, *la pasta nos ha estrechado la mano*, nos ha enseñado cómo estrechar una mano, sin suavidad, sin rudeza, francamente. En la modestia de su materia, la pasta es toda autenticidad. La ternura humana es legitimada como una metáfora muy próxima a sus bellas imágenes materiales. Como hemos de ver con frecuencia, el pancalismo de la materia brinda sus imágenes a todos los valores humanos.

De esa suerte, desde el punto de vista de la imagiación material y dinámica, el texto de Melville es maravillosamente completo, puesto que nos conduce de los deleites de la mano a los deleites del corazón, de la simpatía por la sustancia de las cosas a la simpatía por el corazón del hombre. Sin embargo, trátase de un texto menospreciado por muchos lectores. Varias veces he oído objetar que frenaba el reto dramático de las numerosísimas aventuras en la novela de *Moby Dick*. Esas objeciones parten de una [/-/]ea del drama a alta tensión, como si el ser humano sólo se dinamizara en sus crisis, ¡como si las rivalidades de los esfuerzos cotidianos no esbozaran todas las formas de su múltiple enfrentamiento! La definición del carácter se hace sobre todo en la conciencia de los largos días, y la realidad no nos permite engañarnos respecto de nuestras fuerzas, de nuestro coraje. Leer en la mano extendida, en la

mano pasiva, como hacen las adivinatoras, es ver el destino de manera demasiado general. El hueco de la mano es un prodigioso bosque muscular. La menor esperanza de acción la hace estremecerse. La quiromancia de la mano extendida no revela los sueños de la mano viva. En cambio, la quiromancia de la mano semicerrada, en el equilibrio exacto de la distensión y de la tensión, con los dedos listos para aprehender, para apretar, para estrechar, para amasar, listos para querer, en suma, la quiromancia dinámica revela, si no el destino, cuando menos el carácter. En ese momento se comprende que el trabajo de una pasta óptima pueda psicoanalizar una mano quitándole poco a poco su avaricia, su agresividad, dándole poco a poco, fibra por fibra, los músculos de la generosidad.

4

1.a cocción de las pastas va a complicar aún más el estudio de los valores imaginarios. No sólo viene *el fuego*, un nuevo elemento, a cooperar en la constitución de una materia que ha reunido ya los sueños elementales de la tierra y del agua, sino que además, con el fuego, el tiempo viene a individualizar fuertemente a la materia. El tiempo de cocción es una de las duraciones más circunstanciadas, una duración sensibilizada finamente. La cocción es así un gran devenir material, un devenir que va de la palidez a lo dorado, de la pasta a la costra. Tiene un principio y un fin, como un acto humano. ¿No fue Brillat-Savarin quien escribía: "El cocinero se hace, pero el asador nace"?

Maurizio, un historiador de los alimentos vegetales, en vez de describir la prehistoria con los tílu-

los: edad de piedra, edad de bronce, edad de hierro, proponía las grandes etapas culinarias: edad del trigo triturado, edad de la carne hervida, edad de la torta. Revivamos a nuestra manera, con todas sus imágenes, la edad de la torta. Volvamos pues al gi-[/-/]ceo en el momento en que las mujeres, la madre, la abuela, la tía, la sirvienta preparan los festines. No son los preparativos de la fiesta parte integral de la fiesta, la fiesta por la mañana? ¿No es en la cocina donde mejor se sueña en la gastronomía? La imaginación culinaria se forma precisamente por interés en el problema de la *consistencia* al *espesar* las salsas, al mezclar la harina, la mantequilla y el azúcar. En la cocina se realiza la fusión del materialismo copioso y del materialismo delicado. Entonces se comprende el entusiasmo de Michelet (*La Montagne*, p. 304): "Nada más complicado que las artes de la pasta. Nada que se regule menos, que se [/-/]renda menos. Se necesita haber *nacido*. Todo es don de la madre". Apartar al niño de la cocina es condenarlo a un exilio que lo aleja de sueños que no conocerá jamás. Los valores oníricos de los alimentos se activan siguiendo su preparación. Cuando estudiemos los sueños de la casa natal veremos la persistencia de los sueños de la cocina. Estos sueños se hunden en un remoto arcaísmo. ¡Feliz el hombre que, de niño, "rondó alrededor" del ama de casa!

También las artes del azúcar pueden suscitar muchas imágenes de fineza material. En la misma página escrita en los Alpes ante "el helero escarchado", Michelet evoca "el madrigal de azúcar". Adelante veremos el desprecio de Huysmans por el paisaje lunar salpicado de azúcar; entonces nos daremos cuenta de que una misma imagen puede revelar dos tem-

peramentos. ¡Qué amargura hay en el corazón de un ser al que corroe la dulzura!

En su libro *Une enfance [Eine Kindheit]* (trad., p. 42), Hans Carossa señala su interés por la pasta del pastelero. ¡Qué alegría seguir a la pasta caliente y olorosa en su estiramiento! ¡Cómo se pliega! ¡Y cómo, de pronto, parecen las tijeras que la cortan en pedazos de una pérfida brutalidad! Qué extraña la forma del caramelo, regordeta, redonda y luego, en dos orillas, con la huella muy recta de las tijeras. ¡No nos cansamos de soñar con ella!

5

En este punto, le evitamos al lector todo un expediente sobre las imágenes del pan. En nuestras lecturas hemos señalado gran número de ellas. Pero su acumulación resume monotonía. Las imágenes del pan crujiente, el fuerte olor del pan caliente se repiten de una a otra página. Es una *composición de francés* elemental. Todos la hemos hecho y sin creer en ella hemos comparado el mendrugo con el oro.

Mucho más raros son los ensueños de la levadura. Menos numerosos aquellos que han seguido con sus sueños la pasta que sube en las canastas. Todos los ensueños de hinchamiento vienen a asociarse a los ensueños de la pasta, de suerte que la pasta que sube es una materia de tres elementos: la tierra, el agua y el aire. Esa materia aguarda al cuarto: el fuego. Quien conoce todos esos sueños comprende —a su manera— ¡que el pan es un alimento completo!

La hogaza muy redonda por la acción de la levadura se tensa como un vientre. La fermentación trabaja a veces ese vientre como un borborigma; una

burbuja viene a estallar en el exterior. Esos hechos no ocurren con la pasta ázima. "Boerhaave dice que un vapor desprendido del pan caliente depositado en un lugar muy pequeño y muy bien cerrado ahogó en el acto a los que en él entraron."² Hay que dar tiempo para que escapen las exhalaciones producidas por la levadura. Estos ensueños nos ponen ante las ambivalencias que preceden el éxito de los grandes valores.

6

Vamos a examinar la imagen dinámica de las levaduras con cierto detenimiento según un texto reciente, en un ejemplo donde funciona en falso. Así podremos apreciar mejor ese deseo de una materia preparada, ese tiempo incubado, ese porvenir acariciado que representa toda imagen material de la levadura. En otro libro de Hans Carossa (*Les secrets de la maturité*), vamos a estudiar pasajes en los que el autor describe una visita a una fábrica de porcelana. Corno en el texto de Melville, esperamos demostrar que imágenes inertes, para lectores que no han sido sensibilizados por ensueños materiales, cobran en cambio una vida innegable cuando aceptamos interesarnos en la sustancia de las cosas.

Hans Carossa difícilmente sigue las explicaciones técnicas del ingeniero que guía su visita. Apenas ha entrado en la fábrica, sueña. El sueño y no la realidad técnica será para él sistema de referencia de todas las imágenes adventicias. El escritor integrará todas las observaciones objetivas a su sueño íntimo, a un sueño distante que ya dejó huella en una es-

² Sage, *Anayse des blés*, 1776. p. 46.

cena de infancia que relataremos con ulterioridad. Vamos a seguir así un procedimiento que se desarrolla a la inversa de la *racionalización* habitual, puesto que aquí se trata de partir de fenómenos objetivos particularmente bien explicados y de traducirlos en el sentido de un sueño intimista.

Ante la fosa de pasta para porcelana, el soñador al punto (trad., p. 80) tiene "la impresión de una creación viva en la cual le gustaría participar". Piensa en una dureza oscura, en una dureza turbada "de descomposición y fermentación". Sin esa doble agitación de pulverización y de hervor, sin esa lucha de lo seco y de lo resbaladizo, del polvo y de la burbuja, "las puras cualidades espirituales de la porcelana" no podrían en absoluto "alcanzar la perfección".

Descomposición y fermentación, dos *tiempos materiales* muy distintos, trabajan dialécticamente la materia como un sístole y un diástole trabajan un corazón. Es claramente la marca de una *duración dialéctica*, de una duración que sólo encuentra impulsos en la búsqueda sucesiva de dos intereses contrarios, aquí —primer movimiento— el refinamiento destructor que busca el polvo y —segundo movimiento— la unión afinada de los fermentos que preparan las contexturas. Mediante este doble movimiento, parecería que *la pasta se amasara sola*.

El personaje soñador de Carossa está preparado entonces para comprender "los relatos legendarios de la vieja China. Allí dejaban fermentar por décadas las mezclas de porcelana y así obtenían una extraordinaria finura". Cómo no encontrar entonces, en esa industria permeable a las leyendas, los antiguos ensueños de la vida mineral, vida lenta entre todas, vida que *busca* la lentitud, vida a la que no

hay que atropellar si se quiere cosechar toda su fecundidad. El caolín trabaja en su inorada, vive un sueño de blancura y de homogeneidad, se toma el tiempo necesario para inscribir un sueño tan grande en su realidad material. La materia pura vive, sueña, piensa y sufre como un buen obrero. El sueño del amasamiento se eleva de ese modo al nivel cósmico: en el sueño cósmico del alfarero, la mina de arcilla es una inmensa amasadera en que las tierras diversas se baten y se mezclan a las levaduras.

Si quisiéramos seguir con cierto detenimiento el onirismo del trabajo del alfarero, nos convendría estudiar en detalle el artículo "Porcelaine" en la *Encyclopédie* de D'Alembert y Diderot, artículo que al parecer no leyó Carossa, pues las páginas de este autor están marcadas por la sinceridad de los sueños. Tanto en el artículo de "Porcelaine" como en las páginas de Carossa veremos precisamente la lucha de la racionalización naciente contra la leyenda animista de la pasta. Esa pasta, en la que se quiere mantener una especie de correlación entre la putrefacción y la fermentación —dos grandes principios dinámicos del devenir sustancial en la química del siglo VXIII—, sólo se preparará dos veces al año,

en los dos equinoccios, porque se cree haber observado que en ese momento el agua de lluvia es más apropiada para la fermentación; se conserva siempre la antigua masa para que sirva de fermento a la nueva; y para formar los jarrones sólo se emplea pasta que tenga cuando menos seis meses; en eso consiste la manipulación secreta que se guarda celosamente. Sólo un hombre en la manufactura conoce ese detalle, del que se está seguro mediante juramento; trabaja en un lugar particular y cenado: allí dosifica y hace fermentar la materia.

¿No habría que llamar *el nuestro soñador de la fábrica* a ese maestro de la levadura para la pasta de modelar, para el pan de la tierra? Es el guardián del onirismo de los trabajadores. Suyas son las fuerzas cósmicas, la justa tierra, el agua de los equinoccios, ¡suya la maestría alternativa de la porcelana de primavera y de la porcelana de otoño!

En otras páginas de la *Encyclopédie*, la más fuerte es la racionalización. Por ejemplo, el autor niega crédito a una práctica, saturada igualmente de onirismo: "Es un error creer que, para alcanzar la perfección, la porcelana debe haber pasado mucho tiempo enterrada." Mas la lucha entre las potencias del sueño y las potencias de la reflexión no terminaron esa declaración; el autor siente necesidad de racionalizar la vieja costumbre en los términos siguientes: "Lo único cierto es que, al excavar en las ruinas de los viejos edificios, y sobre todo al limpiar viejos pozos abandonados, a veces se encuentran bellas piezas de porcelana que fueron escondidas en tiempos de la revolución".

Esta explicación deja intactos todos los sueños. Es en verdad *externa*. El sueño íntimo permanece y prosigue, con secreta simpatía, la vieja práctica que vuelve a poner el jarrón en tierra tras la cocción, para que se impregne de una nueva virtud terrestre luego de las pruebas demasiado vivas del fuego, para que, en la tierra, acumule su frágil sustancia de los valores de solidez, y de duración. Un psicoanalista vería en ello la huella del fantasma del regreso a la madre, el deseo de un segundo nacimiento... La *Encyclopédie* no desea ver sino una maduración superficial, no más que un método de pátina. "Todo lo que adquiere la porcelana envejeciendo en tierra es cierto cambio ocurrido en sus colores o, si se

quiere, en su tono que muestra que es vieja. Lo mismo ocurre con el mármol y el marfil..." Vivir lentamente, envejecer suavemente, es la ley temporal de los objetos de la tierra, de la materia *terrestre*. La imaginación *terreare* vive ese tiempo *enterrado*. A ese tiempo de lenta y notoria intimidad se le podría seguir desde la pasta fluida hasta la pasta espesa, hasta aquella que, solidificada, conserva todo su pasado.

Como vemos, los intereses ligados al trabajo de una materia terrestre son mucho más complejos de lo que suponen una filosofía positivista y una filosofía pragmática. En cuanto se tiene ascendiente sobre su sustancia, los objetos más inertes atraen sueños. Así comprenderemos que, visitada por un auténtico soñador como Carossa, la fábrica más simple revela en sus detalles —en todos sus objetos y en todas sus funciones— una fuerza de simbolismo psicológico que es una lástima dejar perder. Incluso ese aislante telegráfico que se yergue como gota de muguete a lo largo de la vía del tren lo imagina Carossa como una pequeña creatura que "fuera", dice, "de la misma sangre que yo". Lo vio nacer y nacieron sueños en su alma, mientras caminaba junto a las cubas, cerca de los hornos de la fábrica solitaria, perdida en los bosques de Bohemia.

¡Hornos! ¡Cubas! ¡En el fondo de los bosques! ¡Ah! quien nos devolverá la fábrica al campo, cerca de la arcilla del valle y en aquel mismo valle en que, de muy niño, ponía a cocer canicas...

Todos hemos explotado minas a cielo abierto, todos hemos soñado con nuestra fábrica que cocería la tierra rica allí donde termina un campo.

¡Qué profunda observación de Carossa! Aquella fábrica de Bohemia, dice, "responde con tanta fuerza a antiguas aspiraciones del alma". Como el

taller del almadreñero, también está en el *universo activo*.

Ante tanta simpatía por la materia, no es de extrañar que Carossa haya vivido esa participación dinámica en las violencias de los elementos, participación que permite cambiar el eje del sufrimiento. Daremos más ejemplos de esa inversión. Mas no abandonemos la fábrica de porcelana sin recibir de ella una magnífica lección.

Si estamos ahí pasivamente, como visitantes ociosos, en la atmósfera asfixiante del horno para porcelana, *la angustia del calor* se apodera de nosotros. Retrocedemos. Ya no queremos ver. Tenemos miedo de las chispas. Nos creemos en el infierno.

En cambio, acerquémonos. Aceptemos mediante la imaginación el trabajo del obrero. Imaginémonos poniendo leña al horno, atiborremos el horno de carbón a paletadas, provoquémoslo en una rivalidad de energía. En pocas palabras, seamos ardientes y el ardor del horno perderá sus flechas contra nuestro pecho, seremos tonalizados por el combate. El fuego sólo puede devolvernos nuestros golpes. La psicología del *contra* tonaliza al trabajador. "¡Cómo envidiaba", dice Carossa, "a los obreros que trabajaban en aquel horno de purificación! Contra ellos, los activos, no tiene, al parecer, ningún poder."

Participar ya no en el calor como estado, sino en el calor como crecimiento, ayudar, con arrebatos, a su porvenir de crecimiento, a su cualidad activa, a su cualidad calificante, es lo que inmuniza contra los propios excesos del fuego. El obrero ya no es servidor del fuego, es su amo.

El obrero apasionado, el obrero enriquecido por todos los valores dinámicos del sueño, vive así el tiempo dinamizado de la cocción. Acaba voluntaria y

activamente el *destino de la pasta*. La conoció suave y plástica. La quiere firme y recta. En su sorpresa y su prudencia, sigue la inversión por un fuego que toma la pieza por todas partes, suave y fuertemente. En el tiempo de cada horneada revive toda la historia de un Bernard Palissy. Tal vez no la haya leído, pero la conoce. Es una contextura de sueño y de habilidad. Es una convergencia de fuerzas naturales. Lo que nació en el agua se acaba en el fuego, la tierra, el agua y el fuego vienen a cooperar para producir un objeto habitual. Paralelamente, grandes sueños elementales vienen a unirse en un alma simple y a darle una grandeza de demiurgo. Quidemos los sueños, matemos al obrero. Desconozcamos las potencias oníricas del trabajo, disminuyamos, aniquilemos al trabajador. Cada trabajo tiene su onirismo, cada materia trabajada aporta sus en-sueños íntimos. El respeto a las fuerzas psicológicas profundas ha de llevarnos a proteger de todo ataque el onirismo del trabajo. Nada bueno se hace de mala gana, es decir de mal sueño. El onirismo del trabajo es la propia condición de la integridad mental del trabajador.

¡Ah! ¡Llegará el día en que cada oficio tenga su soñador designado, su guía onírico, en que cada manufactura tenga su oficina poética! La voluntad que no sabe soñar es ciega y limitada. Sin los ensueños de la voluntad, la voluntad no es realmente una fuerza humana, es una brutalidad.

7

Hasta este punto hemos podido estudiar documentos psicológicos y literarios relativos al trabajo ínti-

mo de la materia sin que hayamos tenido que abordar los problemas de la forma. Que podamos separar así los deleites del amasamiento y los placeres del modelado demuestra, a nuestros ojos, que *la imaginación material* corresponde a una actividad específica evidente. En ciertos aspectos, el amasamiento es la antítesis del modelado. Suele destruir las formas. Para Platón, amasar es arruinar figuras íntimas, a fin de obtener una pasta apta para recibir figuras externas (*Timée* [Timeol], trad. Budé, p. 169).

De la misma manera, quienes se dedican a imprimir figuras en alguna sustancia suave, no dejan subsistir en esa sustancia ninguna figura visible y la conforman y la unen antes que nada hasta hacerla tan lisa como sea posible.

Mas, naturalmente, la toma de forma, el modelado significa tanta alegría para los dedos, conduce a tales valoraciones que debería estudiarla minuciosamente una psicología de la imaginación dinámica. Sin embargo, no iremos muy lejos por este camino. En efecto, nuestras investigaciones no apuntan hacia la imaginación de las formas. En ese campo hay tantos estudios excelentes que creemos poder encerrarnos en él, tal como lo hemos circunscrito desde nuestras primeras investigaciones sobre la imaginación de la materia. Por consiguiente, sólo trataremos del modelado en sus primeros tanteos, cuando la materia se revela como invitación a modelar, cuando la mano soñadora goza de las primeras presiones constructoras. E, incluso, sólo llamaremos la atención hacia los límites del sueño y de la realidad, intentando sorprender los sueños de modelado más que el éxito de una mano sabia y diestra, hábil para repetir el modelo que se ofrece a las miradas.

¡Modelado! ¡Sueño de infancia, sueño que nos devuelve a nuestra infancia! Se ha dicho con frecuencia que el niño reunía todas las posibilidades. De niños, éramos pintor, modelador, botánico, escultor, arquitecto, cazador, explorador. ¿Qué fue de todo eso?

Sin embargo, en plena mitad de la madurez, hay un modo de recobrar esas posibilidades perdidas. Un modo? ¡Cómo! ¿Sería yo un gran pintor? Sí, sería un gran pintor por unas horas al día. ¿Pintaría grandes obras? Sí, pintaría grandes obras maravillosas, obras que me proporcionarían los goces directos de la maravilla, obras que me devolverían a los tiempos felices en que el mundo se maravilla.

Ese modo es la literatura. Sólo hay que *escribir* la obra piulada; sólo *escribir* la estatua. Pluma en mano — con sólo que queramos ser sinceros— recobramos todos los poderes de la juventud, los revivimos tal como eran, en su ingenua confianza, con sus alegrías rápidas, esquemáticas y seguras. Por el atajo de *imaginarían literario*, todas las artes son nuestras, un bello adjetivo bien puesto, bien destacado, que suene en justo acorde con las vocales, y ahí está dicha sustancia. Un rasgo de estilo, he ahí un carácter, un hombre. ¡Hablar, escribir! ¡Decir, contar! ¡Inventar el pasado! Acordarse pluma en mano, con el cuidado reconocido y evidente de *escribir bien*, de *componer*, de *embellecer* para estar totalmente seguro de que se supera la autobiografía de la realidad acontecida y de que se recobra la autobiografía de las posibilidades perdidas, es decir, los propios sueños, los sueños verdaderos, los sueños reales, los que fueron vividos con complacencia y lentitud. Es la estética específica de la literatura. La literatura es una función de suplencia. Devuelve vida a las oportuni-

dades perdidas. Por ejemplo, tal novelista, por gracia de la página en blanco, abierta a todas las aventuras, es un don Juan satisfecho. Mas volvamos a nuestras imágenes.

Para situarnos al punto en el plano onírico y en el plano literario que normalmente se confunden, vamos a comentar un sueño de modelado, una escena de modelado reconstituida por la imaginación. De nuevo tomamos esas páginas del libro *Une enfance, [Eine Kindheit]* (trad., p. 136) de Carossa. La vida hizo de Carossa un médico y un novelista. Veamos cómo soñó con ser escultor.

En un *sueño nocturno* contado largamente, el héroe del libro ve aparecer a un tío suyo que le dice a quemarropa: "¿Estás ahí maestro modelador?" y el tío pone en mano del joven soñador "tres bolitas de una mezcla blanca rojiza" recomendándole "hacer con ellas un hermoso niño".

Comprendamos antes que nada que, desde el principio del relato onírico, estamos en presencia del arquetipo de la materia. Aquellas tres bolitas en verdad son el limo primitivo, la tierra primigenia, la materia necesaria y suficiente "para hacer un hermoso niño". Crear —palabra fuerte— es crear un niño. En el sueño, las palabras a menudo recobran su mentido antropomórfico profundo. Por lo demás, se puede observar que el modelado inconsciente no es cosista; es animalista. El niño abandonado a sí mismo modela la gallina o el conejo. Crea la vida.

Pero el sueño trabaja rápido; el modelador dormido pronto termina su relato así: "Amasé y modelé la pasta un breve instante y de pronto tuve en la mano a un hombrecito maravillosamente hermoso". No hay duda de que el *homunculus amasado* provocará táctiles comentarios psicoanalíticos. Mas como lo de-

mostrará la continuación del relato, para nosotros aquí es signo de un impulso estético profundo.

En efecto, teniendo todavía en la mano, en una mano de sueño, aquel "hombrecito maravillosamente hermoso", el durmiente despierta. Pasamos así del onirismo nocturno al ensueño diurno y Carossa va a desarrollar un relato que pretende demostrar la continuidad de ambos mundos. He aquí ese despertar, en el arrebató de su acto poético:

Despertándome en el mismo instante, vi que el fuego ya estaba encendido, me levanté de un salto, tomé el resto de cera que estaba sobre el borde de la ventana y me acurruqué a la claridad del fuego, imbuido de la fe en que debía lograr despierto lo que tan bien acababa de hacer en mi sueño.³ En la yema de los dedos sentí la actividad creadora de mi sueño, la estufa irradiaba un fuerte calor que ayudaba a suavizar la pasta y lo que se produjo al cabo de unos minutos era un pequeño rostro nítido y agradable, sin ser precisamente bello; sólo tuve que rodear la cabeza de un poco de lana parda, indicar los ojos, las narices, y colorear las mejillas con dos gotitas de vino tinto; tal cual, aquello semejaba un joven pastor bastante aceptable.

Desperté a mis padres y por la tarde fui en busca de Eva para mostrarle la primera creatura humana que había hecho por mí mismo y que reconocí como mía. Le pareció bastante conveniente [...]

Sin duda, los psicólogos racionalistas, quienes creen que de noche sólo soñamos lo que hemos hecho durante el día, acusarán al narrador de trastocar el orden de la causalidad psicológica. Dirán

³ Recordemos que el sueño de vuelo nos da tal confianza en nuestra ligereza que nos vemos llevados a intentar de día el vuelo que logramos de noche. Cf. *El aire y los sueños*, cap. "El sueño de vuelo".

que el niño indudablemente amasó la cera largo tiempo en sus juegos de vigilia y que así la realidad gobierna el sueño.

Hay en esos juicios un desdén por el onirismo que acaba por cegar a los mejores psicólogos. El exceso de racionalismo borra matices psicológicos importantes. De tal suerte, ¿cómo no sentir en ese texto la acción evidente de la *confianza onírica*? En efecto, el ensueño de la voluntad tiene como función directarnos *confianza* en nosotros mismos, confianza en nuestra capacidad laboriosa. Si se pudiera decir, desdramatiza nuestra libertad, esa libertad que los profetas "del ser comprometido" sistemáticamente consideran peligrosa y dramática. Si en el trabajo se ve la libertad, en la alegría del trabajo libre se experimenta su distensión. Soñamos los éxitos prolijos del trabajo antes de trabajar y trabajando. ¿Por qué extraño olvido han descuidado los psicólogos el estudio de esos sentimientos de confianza, el propio tejido de la perseverancia, de la perseverancia activa, comprometida en las cosas? A fin de cuentas la palabra *ideal* es demasiado intelectual y la palabra *meta* demasiado utilitaria. La voluntad está mejor administrada por un ensueño que une el esfuerzo y la esperanza, por un ensueño que quiere ya los medios independientemente de su fin. El ensueño activo alimenta el coraje mediante estímulos verificados constantemente en el trabajo. Para una obra un poco clara, un poco larga, no cabe duda de que es preciso pensar antes de actuar, pero también hay que soñar mucho antes de *interesarse* en pensar. No es posible hacer la psicología de esos intereses si no se busca en el inconsciente. De ese modo, las decisiones más fecundas se vinculan a los sueños nocturnos. De noche, volverlos a la patria del reposo con-

fiado, vivimos *la confianza, el sueño*. Quien duerme mal no puede tener confianza en sí mismo. En realidad, el sueño que se considera interrupción de la conciencia nos liga a nosotros mismos. El sueño normal, el verdadero sueño con frecuencia es así prelude, y no secuela, de nuestra vida activa.

Cuando realmente se vive esa confianza que dan los ensueños elementales, los que tienen la consistencia de los elementos, se comprende que se pueda hablar de un *a priori onírico*, de sueños típicos, de sueños de primera animación.

Habría que agregar, al releer las páginas de Carossa, que son marca de una *confianza íntima*, lo bastante sólida para que el narrador haya tenido confianza en interesar a su lector mediante confidencias tan pobres. Pero Carossa sabe por instinto que los grandes sueños son compartidos por numerosas almas. Así como nos comunicamos entre nosotros por nuestros ensueños, así nos comunicamos por nuestras infancias. De una infancia se puede relatar todo, se está seguro de interesar. Y todo lector que sepa abrir las puertas de una infancia soñadora *se interesará* en el libro de Carossa. El *interés* es una realidad del dinamismo psíquico que es una evidencia primigenia.

Si ahora estudiamos con mayor detenimiento el texto de Carossa, fácilmente nos daremos cuenta de que la endósmosis del onirismo y del pensamiento claro mezcla y altera diversas imágenes. En él se puede denunciar la influencia de algunas racionalizaciones, criticar ciertas anotaciones que, apoyándose en realidades del psiquismo claro, nos ocultan las realidades del sueño. Por ejemplo, nos preguntamos quién encendió, antes de levantar a los padres, un fuego lo suficientemente vivo para suavizar la

cera que está sobre el reborde de la ventana, El lector sensible a la *continuidad del inconsciente* más bien tendrá la impresión de que ese calor ambiente *continúa* el calor del lecho, sentirá, en su lectura simpática, que los dedos del soñador *continúan* sobre la cera luminosa amasando la pasa imaginaria de la noche.

Asimismo, ¿cómo no sorprenderse ante la sobrecarga del texto cuando el autor describe *actos reales*? A otros respetos, muy a menudo tendremos ocasión de denunciar esas *sobrecargas de imágenes* que ocultan las dominantes imaginarias. Por ejemplo, ¿es concebible que la cera de abeja se pueda colorear con "dos gotitas de vino tinto"? Sería necesario un color más incisivo. Pero el vino —¡sangre vegetal!— es un colorante que conserva su marca onírica. La cera y el vino *continúan* materialmente en la vida de vigilia la mezcla "blanco rojiza" dada por el tío durante el sueño al joven maestro modelador. El ensueño del niño despierto no ha perdido nada —¡y mucho menos las materias!— de los sueños del niño dormido. El sueño nocturno y el ensueño de la mañana —pues es un ensueño que trabaja— tienen aquí la misma tonalidad de creación viva. El objeto modelado no es la copia de un pastor, es la sustancia de un niño.

De ahí la viril reivindicación del joven creador. El personaje de Carossa va a mostrar a su propio padre lo que es preciso hacer, ya. A Eva —amiga de mayor edad, que lo domina por medio de un psiquismo singularmente sádico— le va a mostrar "la primera creatura humana" que ha hecho "por sí mismo", que reconoce como "suya".

Así, en este ejemplo privilegiado, vemos que la creación de una obra conserva un poco la tonalidad de la procreación de un hijo. El Génesis encuentra sus convicciones en el modelado de un limo primitivo. En resumen, el verdadero modelador siente, por decirlo así, que un deseo de ser modelado, un deseo de nacer a la forma se anima bajo sus dedos, en la pasta. Un fuego, una vida, un soplo está potencialmente en la arcilla fría, inerte y pesada. La arcilla y la cera tienen una potencialidad de formas. En *Aurélia* (José Corti, pp. 44-45), Gérard de Nerval plasma esa voluntad íntima de ser modelado por el equilibrio de un impulso interior y de la acción del modelador.

Entré en un taller en donde vi a unos obreros que modelaban en arcilla un animal enorme con forma de llama, pero que al parecer debía estar provisto de grandes alas. Aquel monstruo parecía atravesado por un chorro de fuego que lo animaba poco a poco, de modo que se revolvía, penetrado por mil reflejos púrpuras, que formaban las venas y las arterias y que, por decirlo así, fecundaban la materia inerte, la cual se cubría de una vegetación instantánea de apéndices fibrosos, de alas y de mechones lanosos. Me detuve a contemplar aquella obra maestra, donde parecían haber sorprendido los secretos de la creación divina. Es que aquí tenemos, me dijeron, el fuego primitivo que animó a los primeros seres [...]

Gérard de Nerval condujo a su lector por esta escena de modelado en *las entrañas* de la Tierra, donde se moldean los seres.

Con gusto daríamos el texto de Gérard de Nerval

como ejemplo del modelado en literatura, para agregar al museo de las estatuas literarias. El modelado hablado pone en activo los verbos de la materia modelada. El monstruo *se revuelve* por una fuerza íntima. Si miramos la imagen, si la recibimos pasivamente, con sus apéndices fibrosos y sus mechones lanosos, el monstruo es sólo una caricatura. Mas la imaginación que habla, la imaginación que explica, la imaginación literaria nos ayuda a vivir un deseo íntimo de las formas como si tuviéramos poder para conocer los secretos de la creación de lo vivo.

En realidad, la imaginación material por decirlo así está siempre activa. No se satisface con la obra realizada. La imaginación de las formas descansa en su fin. Una vez realizada, la forma es rica en valores objetivos, tan socialmente intercambiables que el drama de la valoración se relaja. En cambio, el sueño de modelado es un sueño que conserva sus posibilidades. Ese sueño subyace en el trabajo del escultor. Escuchemos a un poeta hablarnos del tormento de las posibilidades.

*O feu léger de cette masse lourde
Et de deux mains qui la vont travaillant!*

.....

*D'un flot sans fin d'images pèrissables
Va torturer mes doigts gourds, mes yeux las.*

.....

*Je sentirai se changer en eaux vives
Les durs reliefs de mon plus cher tournent!
— Ah! s'arrêter! Ah! trouver le solide,
Le front fermé sous les cheveux du vent!*
[¡Oh juego ligero de esta pesada masa
y de las dos manos que la trabajan!

.....

Con un caudal sin fin de imágenes percederas
torturará mis dedos yertos y mis cansados ojos.

¡Sentiré trocarse en aguas vivas
los duros relieves de mi más caro tormento!
— ¡Ah! ¡Detenerse! ¡Ah! ¡Hallar lo sólido,
la cerrada frente bajo el cabello del viento!]

Jean Tardieu, *Pygmalion au travail. Accents*, p. 36

Leyendo estos versos, tengo la impresión de que actúan sobre mí como reflejos condicionados. Dinamizan hondas regiones y músculos diversos. Me parece que todos mis *recuerdos manuales* se reactivan en mis manos con sólo leer los versos de Jean Tardieu:

*Les doigts doublés d'un souvenir d'argile
En mouvement sous le desir des mains.*

[Con dedos repetidos por un recuerdo de arcilla
en movimiento por el deseo de las manos.]

9

Como ya lo hemos dicho, para lograr una psicología de la pasta, sería necesario llevar la investigación hasta el artista modelador. Tendríamos que suscitar confidencias de los escultores. Pero los escultores escriben tan poco. Las páginas de un Rodin son tan pobres. Sin embargo, para hacer un poco de luz en el sueño puramente manual, creemos que sería interesante proseguir los bellos estudios que empren-

dió Viktor Löwenfeld sobre la escultura y el modelado hechos por ciegos. Por lo demás, las personas simplemente deficientes desde el punto de vista visual —sea orgánica, sea física esa deficiencia— proceden como los ciegos de nacimiento: unos y otros modelan en cierto modo desde el interior. Por ejemplo, hacen los ojos y luego ponen encima los párpados; hacen la boca, luego colocan los dientes y finalmente agregan los labios. A veces, los dientes se modelan aun cuando los labios estén cerrados (cf. Viktor Löwenfeld, *The Nature of Creative Activity*, Londres, 1939, p. 116).

Fuera de la vigilancia de los ojos, el trabajo del modelado en cierto modo opera desde el interior, como la vida. Cuando lo seguimos en su propio sueño, el modelador da la impresión de haber rebasado la región de los signos para adherirse a una voluntad de significar. En el sentido imitativo de la palabra, no reproduce, sino produce. Manifiesta un poder creador.

Como se verá por el simple examen de una de las reproducciones del libro de Löwenfeld (p. 232), un modelado tan intimista presenta caracteres dinámicos sorprendentes. La obra es la de un ciego por nacimiento. Lleva por título *Jeune homme implorant* y representa a un muchacho desnudo, erguido sobre sus piernas dobladas, que alza ambas manos implorantes al cielo. Las manos son más grandes que el antebrazo, que a su vez lo es más que el brazo.

Sentimos —dice Löwenfeld— el vigor de las fuerzas elementales incorporadas en esta forma cuando seguimos con la mirada el crecimiento gradual en las proporciones de sus partes. La forma parte de la delgada base de las piernas delicadas y se eleva como un

himno hacia el cielo, himno que encuentra fuerte resonancia en las grandes manos. Por decirlo así, la base fue desmaterializada: el ser no está ligado a la tierra y nosotros nos hallamos sólo ante el sentimiento: "¡Imploro!"

Ante estas rupturas de escala que impediría la "vigilancia" de los ojos, se tiene claramente la impresión de que el *soñador que modela* se ajusta mejor a los intereses del ensueño íntimo que el *soñador que contempla*. La que implora en verdad es la *mano*, crece porque se extiende. Y algo que debemos señalar es que al punto se tiene la sensación de que de ninguna manera se trata aquí de un procedimiento, de una idea madurada. Verdaderamente es una forma vivida por un ciego, vivida desde adentro, vive animando en realidad *los músculos de la imploración*. Y el ejemplo que hemos evocado representa una ley general de los ciegos por nacimiento. En el libro de Münz y Löwenfeld, *Plastische Arbeiten Blinder*, hallaremos muchos otros ejemplos de modelado en que las emociones en cierto modo fluyen a la pasta modelada y producen agrandamientos que reduciría la vigilancia de las formas por parte de la vista. La monstruosidad formal puede ser una gran verdad dinámica. Si el sueño crea monstruos es porque refleja fuerzas.

V. LAS MATERIAS DE LA SUAVIDAD. LA VALORACIÓN DEL LODO

Mi alma está amasada en barro, en ternura y en melancolía.

Rozanov, *Esseulement*, trad., p. 120

El barro no es almohada.

Queneau, *N. R. F.*, dic. de 1936

1

Ahora que hemos presentado en su valor óptimo los ensueños de la dureza y de la pasta, nos es preciso considerar imágenes más pesadas, o más brutales, que pierden el sentido de la felicidad y de la fuerza hábil. Algunos psiquismos abrumados hablan de su desdicha mediante el propio estilo de sus imágenes. El psicoanálisis ha encontrado naturalmente esos vicios de la imagería, por ejemplo, esa regresión a las materias desaseadas. En lo particular, se encontrarán abundantes documentos en el libro de Karl Abraham, quien ha estudiado cuidadosamente la fijación anal. Nosotros queremos limitarnos a considerar el problema en sus relaciones con la imaginación mucho más evolucionada, tratando de demostrar que la imaginación positiva es una evolución de las imágenes que triunfa contra cualquier "fijación".

Por otra parte, si pudiéramos sistematizarlo en sus esfuerzos de psicología normativa, el psicoanálisis ya no parecería sólo una simple indagación sobre la regresión de los instintos. Fácilmente se olvida que es un método de curación, de restablecimiento psíquico, de inversión de intereses. Acerca del asunto definido muy estrictamente del presente capítulo, el psicoanálisis nos propone una verdadera *sublimarían material*, un endurecimiento progresivo de las materias que se ofrecen a la imaginación humana.

A decir verdad, en el análisis de ciertas neurosis, el psicoanálisis ha encontrado *el anverso de esa sublimación material*—un alquimista diría que la clínica presenta casos de *descensión de las imágenes materiales*—. Si ahora ponemos atención a las normalizaciones de imágenes junto a las fijaciones anormales, nos veremos obligados a distinguir un catapsicoanálisis y un anapsicoanálisis, el primero de los cuales designa sin excepción las importantísimas observaciones para descubrir todas las fijaciones anales mientras que, en el campo que estudiamos, el segundo debe dar *visiones objetivas* y dirigir los intereses hacia las materias del mundo exterior.

Pero, de todos modos, es necesario que los psicólogos se consagren muy cuidadosamente a las primitividades del instinto plástico. Por ejemplo, sería interesante cuantificar los elementos inconscientes de una teoría como la de Hegel. Hegel estudia el instinto plástico tras el proceso digestivo y escribe (*Philosophie de la Nature*, trad. Véra, t. III, p. 388): "El instinto plástico es, como la excreción, un acto en que el animal es exterior a sí mismo" y (p. 389):

El animal excreta materias con la finalidad de producir formaciones de su propia sustancia. Y no es la repug-

nancia lo que lo impulsa a excretar así; pero, al salir del animal, las excreciones son conformadas por él para satisfacer sus necesidades.

Un poco de metafísica nos aleja de la naturaleza, mucha metafísica nos acerca a ella.¹

2

Mas veamos con un poco de mayor detenimiento el anapsicoanálisis natural que desliga al ser humano de las fijaciones infantiles. Partiendo del innegable interés del pequeño por sus heces, veremos constituirse entonces, con una seguridad y una regularidad sorprendentes, un interés por las pastas de arena. El niño normal sigue un devenir de limpieza. *Se hace limpio* no sólo por la acción educativa del medio social sino también por una especie de regulación psí-

¹ En el libro de Frederick J. Powicke, *The Cambridge platonists* (p. 153), se puede leer esta confidencia de otro idealista. Henry More: "According to his own account his body was possessed of strange properties. Certain products of it had naturally the flavour of violets". Hay una referencia: "Like those of the famous Valentine Greatrakes Ward", pp. 123-125. "Según su propio testimonio...", dice el texto, en efecto es de suponer que no hizo a otros verificar esa propiedad. El narcisismo de la materia es solitario.

La valoración puede producir extrañas teorías. William Maxwell, un autor inglés del siglo XVII, no vacila en escribir: "Los excrementos de los cuerpos animales conservan una parte de espíritu vital y, por consiguiente, no podría negárseles la vida. Esa vida es de la misma especie que la vida animal... Entre el cuerpo y los excrementos hay una cadena de espíritus y de rayos... la vitalidad dura mientras las deyecciones no se cambian en cuerpos de naturaleza distinta" (citado por van Swinden, *Analogie de l'électricité et du magnetisme*, t. II, p. 366).

El coronel Rochas cita largamente los desarrollos de ese texto, retomados por Durville en su *Traité expérimental du magnetisme*.

quica. Se trata de una evolución que Juliette Bouto-[-/-]er ha presentado muy claramente en su tesis so-bre la *Angoisse* (cap. VIII):

Al mismo tiempo que admitimos que el pequeño no muestre espontáneamente repugnancia alguna por los productos de la defecación... vacilamos en creer que, entregado a sí mismo, pueda hallar por mucho tiempo en parecidos objetos con qué satisfacer las aspiraciones de su naturaleza. Es muy cierto que al bebé le gusta jugar en el lodo y ensuciarse a una edad en que está en vías de renunciar a la libre actividad de sus esfínteres y a las manifestaciones de interés que provocan en él. Sin embargo, por rudimentaria que aún sea su actividad, en ella vemos esbozarse ya otra exigencia distinta de manipular cosas sucias y suaves, pues el niño trata de dar forma a esa materia, por muy torpemente que sea. Conocemos el éxito de los pasteles de arena que, por lo demás, suceden a un periodo de manipulaciones que, de manera aún más grosera, se orientan hacia una *transformación* de las cosas [...]

Y la autora habla de una educación bien entendida, "más preocupada por *superar* que por *reprimir* una tendencia". Aquí, la superación es precisamente el trabajo de una materia plástica. La educación debe entregar *a tiempo* al niño las materias de plasticidad determinada que más convienen a las primeras actividades materialistas. De ese modo se sublima la materia por la materia.

Lamentablemente, nuestra enseñanza, incluso la más innovadora, se basa en conceptos: nuestras escuelas elementales no ofrecen sino un tipo de barro para modelar. La plasticidad de la imagen material tendrá necesidad de mayor variedad en la suavidad

Las *edades materiales* podrían tener determinaciones más finas si multiplicáramos los estudios sobre la *imaginación material*.

Acto seguido, una imaginación normal deberá endurecerse, tendrá que conocer la madera y la piedra, en fin, el hierro, si quiere acceder a la máxima virilidad.² Pero la imaginación se encuentra mejor tras haber vivido un periodo de trabajo plástico bastante largo. Quien manipula la pasta tempranamente tiene posibilidades de seguir siendo buena pasta. El paso de lo suave a lo duro es delicado. Las inclinaciones a la destrucción aparecen sobre todo como desafíos contra los objetos sólidos. La pasta no tiene enemigos.

Señalemos, sin embargo, que en una regresión al estadio de la primera infancia, hacia la fijación anal, se puede caracterizar el sadismo triste, el sadismo sucio. En ciertos neuróticos hallaríamos fácilmente una agresión por la porquería³ que recuerda ciertas conductas animales. Buffon ha citado numerosos ejemplos de animales que, en su huida, riegan una orina nauseabunda, incluso excrementos cuya peste les sirve, según dice, de medio de defensa contra sus enemigos.

Buffon cita a cierto animal que "por toda defensa sólo tiene su trasero, que primero vuelve hacia quien se le acerca y del que hace salir excrementos del olor más detestable que haya en el mundo". Buffon describe al *coase* que

² Es de señalar que la imaginación femenina no accede a la edad del hierro. La mujer no forja imágenes de herrero.

³ Emily Brontë, *Les Hauts de Hurle-Vent [Cumbres borrascosas]*, trad. Delebecque, p. 86. El personaje más duro de la novela decía de niño: "Seré sucio si me da la gana; me gusta ser sucio y quiero ser sucio".

estrangula a las aves, de las que sólo come el cerebro: ruando está irritarlo o asustado, despidе un olor abominable; es un medio seguro de defensa, ni los hombres ni los perros se atreven a acercarse: su orina, que al parecer se mezcla a ese vapor pestilente, mancha e infecta de manera indeleble.

El autor cita a un viajero quien pretende que el animal riega "su orina sobre su cola y que se vale de ésta como hisopo para dispensarla y para hacer huir a sus enemigos mediante este horrible olor".⁴

Bastaría con remontarse un siglo en el pasado para hallar textos un poco más marcados. Duncan⁵ describe:

Se dice que una especie de res salvaje, a la que se denomina Bonasus, lanza contra el cazador que la acosa excrementos ardientes como el fuego, y que la garza arroja contra el gavilán que la persigue un excremento que quema y le corrompe las plumas.

⁴ Naturalmente, no podemos abordar de manera incidental el problema de la coprofilia y de la coprofobia, y menos cuando el psicoanálisis clásico sólo lo considera desde un punto de vista muy restringido. No habiendo estudiado lo suficiente el problema de la valoración de las imágenes, el psicoanálisis difícilmente puede apreciar la doble devaloración del sadismo y del masoquismo. En particular, ni el comportamiento animal e incluso ni el comportamiento del niño pueden servir de nada en la posición del problema. Así lo observa con toda razón E. Strauss (*Geschehnis und Erlebnis*, Berlín, 1930, p. 133, citado por Medard Gross, *Sinn und Gehalt der sexuellen perversionen*, p. 121). Las observaciones que hacemos son entonces señalamientos literarios. Están ligadas a los valores literarios de Buffon, a la manera en que este expone su *Anschauung* de la animalidad.

⁵ Duncan, *la chymie naturelle ou l'explication chymique et mechanique de la nourriture de l'animal*. p. 251.

Esa es una ofensa que, a fin de cuentas, no es muy distinta de la malvada Martichoras formada en la imaginación de Flaubert:⁶ "La Martichoras arroja las espinas de su cola que se suceden como cohetes" (*Tentation de saint Antoine*, primera versión, p. 158). Todas estas ofensividades anales, caudales, encuentran su fuerza y su centro en la misma zona inconsciente.

No es éste el lugar para discutir el finalismo de la inmundicia, caso particular del finalismo del miedo. Desde el punto de vista de la imaginación ya es interesante que ese finalismo de la inmundicia no sea puesto en tela de juicio por Buffon. Con su misma simplicidad encontraremos una observación similar en el libro de Hudson.⁷ Trabajando más en esa zona psicológica inferior, el psicólogo comprendería mejor ciertos aspectos escatológicos de las injurias humanas. Mas la psicología de la injuria, la etimología indecente, la literatura de las "palabrotas" reclamarían una obra especial. Nos basta con haber indicado de paso sus relaciones con el psicoanálisis de la materia.

Además, sin descender hasta el nivel inconsciente reprimido normalmente, no es menos cierto que toda materia suave siempre está expuesta a extrañas inversiones de valor mediante las cuales se manifiestan las participaciones inconscientes que acabamos de señalar. A continuación, una página en que un poeta efectúa en cierto modo la ambivalencia de una materia suave, manifestando una tras otra una atracción y una repulsión. Henri de Régnier (*Sujets et*

⁶ Flaubert, en la *Tentation de saint Antoine* (primera versión, p. 160), habla de "la gran comadreja Pastinaca que mata los árboles por su olor".

⁷ W. H. Hudson, *Le naturaliste á la Plata*, ed. Stock.

paysages, p. 91) expresa así la dialéctica de las medusas, según que vivan en aguas griegas o en aguas armoricanas:

En Grecia, se ven las medusas en el agua, blandas, disueltas, semejantes a pedazos de un hielo irisado y fundente. Flotan, lechosas, nacaradas e inconsistentes, ópalos fluidos del collar de Anfitrite.

A esas medusas del golfo de Corinto, yo las he encontrado aquí, en la pequeña playa de Bretaña... pero ya no son irisadas ni cambiantes. Sus masas viscosas han perdido sus matices con la marea que las trajo y las abandonó sobre la arena. Inertes, inmundas y glaucas, aquí hacen pensar en el excremento de algún fabuloso animal marino. Es como si los rebaños de Neptuno hubiesen dejado sobre la arena sus vestigios nocturnos.

De Anfitrite a Neptuno, ¡qué desgracia! ¡Claramente se siente que el escritor no lo dice todo de una buena vez! *Bajo* la medusa de ópalo, lisa como una perla, una mañana de tristeza siempre se hallará la masa "viscosa", la pasta "inmunda".

3

Permaneciendo aún en los estudios de la *pasta triste*, ahora vamos a tratar de caracterizar, desde el punto de vista de la imaginación de la materia, una obra literaria que contiene grandes verdades psicológicas. En *La náusea*, Jean-Paul Sartre ha presentado a un personaje que realiza con singular claridad un tipo psicoanalítico.⁸ Este personaje puede servirnos

⁸ Ese personaje es en lo sucesivo un tipo psicológico tan bien definido que es necesario juzgarlo sin ninguna referencia a su creador. Verdaderamente tiene vida propia. A este respecto, nos adherimos a la observación de Emmanuel Mounier (*Espirit*, julio de 1946, p. 82): "Téngase a bien no tomar esta observación por un

para distinguir, por una parte, la originalidad psicológica basada en el inconsciente, a profundidad, y, por la otra, la originalidad falseada, como las que se ven en las novelas de autores secundarios. En efecto, leyendo muchas novelas, se ve a los novelistas cargar a sus personajes de múltiples contradicciones. Creen "dar vida" por la sola gracia de los actos gratuitos. Pero no todas las contradicciones procuran ambivalencias. Y una contradicción que no se basa en una ambivalencia es un simple incidente psicológico.

En cambio, Sartre desarrolla su novela de psicólogo siguiendo una dirección opuesta, yendo *de la ambivalencia a la contradicción*. Nos presenta un personaje que, en el orden de la imaginación material, no puede lograr el "solidismo" y que, por consiguiente, nunca podrá mantener en la vida una actitud firme. Roquentin está enfermo *en el propio mundo de sus imágenes materiales*, es decir en su voluntad de establecer una relación eficaz con *la sustancia de las cosas*. Atribuirá a la sustancia de las cosas cualidades contradictorias, porque aborda las cosas dividido, él mismo, por una ambivalencia. Pero veamos más precisamente la ambivalencia en el nivel de la imagen de la consistencia de las cosas. En la misma página (p. 24), Jean-Paul Sartre muestra al personaje de *La náusea* en el acto de "recoger las castañas, los viejos andrajos", de levantar "papeles pesados y suntuosos", llenos de inmundicia. Y, sin embargo, ¡he aquí que le repugna tocar un guijarro recogido en la playa, un

psicoanálisis existencial del pensamiento de Sartre: los nexos entre una personalidad y las ideas que expresa no necesariamente son directos". Es tiempo de liberar al creador de sus creaciones.

guijarro lavado por el mar! La repulsa y la atracción habituales materialmente se invierten aquí. Esa inversión va a despertar intereses irregulares y, por consiguiente, apasionados. Una pasta desdichada basta para despertar en un hombre desdichado la conciencia de su desdicha.

Como es natural, es preciso señalar que lo que el escritor describe *sucesivamente* por la ley ineluctable de los relatos se imagina *simultáneamente*. Por múltiples conceptos, se reconoce ese arte de la simultaneidad que da la existencia a los personajes sartreanos. Aquí, apenas se ha indicado la nota infantil aparece la reacción del psiquismo maduro. Roquentin es un infantil con reacciones. La ambivalencia de la atracción y de la repugnancia interviene en el propio nivel de la tentación indecente (p. 25). En el momento de recoger un papel que "desaparecía bajo una plasta de lodo [...] me incliné, me alegraba ya de tocar aquella pasta tierna y fresca qué se deslizaría por mis dedos en pelotitas grises. No pude".

No es de extrañar que ese tacto, tan dolorosamente sensibilizado por el drama material de la inmundicia, reaccione ante contactos por lo común indiferentes (p. 25):

Los objetos no deberían *tocar*, puesto que no viven. Nos valemos de ellos, los devolvemos a su lugar, vivirnos entre ellos: son útiles, pero nada más. A mí, me tocan, es insoportable. Tengo miedo de entrar en contacto con ellos como si fueran animales vivientes.

Ahora veo; recuerdo mejor lo que sentí, el otro día, a la orilla del mar, cuando tomé ese guijarro. Era una especie de asco dulzón. ¡Qué cosa más desagradable! Y todo se debía al guijarro, estoy seguro, la cosa pasaba

del guijarro a mis manos. Sí, eso es, claro que es eso: una especie de náusea en las manos.⁹

¡La náusea en la mano! Texto capital para una psicología de la pasta desdichada, para una doctrina de la imaginación manual de la mano extenuada. Aquella mano a la que tal vez no se dio a tiempo un trabajo objetivo, una materia atractiva, mal puede constituir el mundo material. Ante una materia un tanto insidiosa o huidiza, se hace mal la separación del sujeto y del objeto, se individualizan mal el tocante y lo tocado, el uno es demasiado lento, lo otro demasiado suave. El mundo es mi náusea, diría un Schopcnhauer sartreano. El mundo es una cola.

4

Jean-Paul Sartre insistió en un estudio existencia-lista de lo pegajoso en *L'Être et le néant* (pp. 694 a 704). En esta ocasión, ya no se trata de un personaje de novela con derecho a todas las singularidades. El filósofo en verdad toma a lo viscoso como objeto de estudio, demostrando mediante la densidad de sus observaciones el alto precio de una experiencia posi-

⁹ No olvidemos que también la imaginación tiene sus dialécticas. Cada guijarro en la playa puede encontrar su soñador, de aquí el que recoge Milosz (*Amoureuse initiation*, p. 83): "El amor habita el corazón de las piedras y los dientes de la Mentira y del Orgullo serán rotos con un pobre guijarro saturado de ternura y recogido en una playa solitaria, el día de los días".

tiva, real para la meditación concreta en filosofía... Trabajando encicrto modo con el motivo, el autor ve a las claras que la materia es reveladora de ser, es decir reveladora del ser humano:

La simple revelación de la materia [objetos] amplía el horizonte [del niño] hasta extremos límites del ser y lo dota al mismo tiempo de un conjunto de *claves* para descifrar el ser de todos los hechos humanos.

En realidad, la materia nos da el sentido de una profundidad oculta, nos ordena desenmascarar al ser superficial. Y Jean-Paul Sartre precisamente desenmascara lo viscoso. Indudablemente, las investigaciones podrían multiplicarse por ese camino. Tras un estudio general de lo viscoso, de la pez a la miel serían necesarios estudios particulares que nos revelaran el poder de individuación de la materia. Por ejemplo, la pez sigue siendo una materia de constante cólera, es una melancolía agresiva, una melancolía en el sentido material de la palabra. Y bastará con leer la obra del zapatero Jacob Boehme para reconocer que la pez es, en el sentido de Sartre, una *clave* para la obra entera.¹⁰

Mas, sobre el terna de lo viscoso, es posible captar una diferencia entre el existencialismo de la materia real y una doctrina de la materia imaginada. Para nosotros, la imaginación material de la pasta es

¹⁰ Cf. Paul Eluard, *Le livre ouvert*, II, p. 112:

Odeux de suiie plafond de paix

.....

Crépuscule de la fureur.

[Olor a hollín techo de pez

.....

Crepúsculo de la furia.]

esencialmente trabajadora, Lo vistoso no es entonces sino una ofensa pasajera, una escaramuza de lo real contra el trabajador, quien es lo bastante dinámico para estar seguro de su victoria. La imaginación material activista ni siquiera es tocada por el vértigo que señala Sartre. El autor escribe (p. 700) sobre la existencia en lo viscoso:

Es una actividad suave, babosa y de aspiración femenina,¹¹ vive oscuramente en la yema de mis dedos y siento una especie de vértigo, me atrae a él como podría atraerme el fondo de un precipicio. Hay una suerte de imaginación táctil de lo viscoso. Ya no depende de mí *detener* el proceso de apropiación. Prosigue.

¡No hay duda de que prosigue si nosotros no hacemos nada, si vivimos lo viscoso en su existencia! Pero todo cambia si lo trabajamos. Primero, en el amasado, cuando la pasta se nos pega en los dedos, basta un puñado de harina para limpiar la mano. Domesticamos lo viscoso por el ataque indirecto de una materia seca. Somos demiurgos ante la amasadera. Gobernamos el devenir de las materias.

Después de todo, nuestra lucha contra lo viscoso no puede describirse por lo que pongamos entre paréntesis. Sólo la vista puede "poner entre paréntesis", cerrar párpados, posponer para mañana a fin

¹¹ Pongamos en el expediente de lo viscoso esta página de Thomas Hardy (*Les forestiers*, trad., p. 163), que define rápidamente las actitudes femeninas y las actitudes masculinas ante lo viscoso. He aquí una puerta con pintura fresca adonde "las moscas vienen a pegarse y a morir". ¿Como abrir esta puerta? "Por lo que tocaba a los varones, no había gran variedad: una palada y pasaban. Las mujeres eran distintas. Según su temperamento, la barrera pegajosa era para ellas una barricada. un objeto de re-pulsión, una amenaza, una trampa."

de examinar el interior dedicándose primero a inspeccionar los alrededores. La mano trabajadora, la mano animada por los ensueños del trabajo, se compromete. Va a imponer a la materia pegajosa un devenir de firmeza, obedece al esquema temporal de las acciones que *imponen* un progreso. A decir verdad, *sólo piensa apretando*, malaxando, estando activa. Si no es la más fuerte, cuando se enerva ya por ser vencida, hundida, enligada, ya no es una *mano*, sino una envoltura de piel cualquiera. Entonces puede *sufrir* por lo viscoso como sufrirían una nariz, una mejilla, un brazo. Ya no es fuerza anudadora. Ella misma está ya desanudada. Y resulta muy divertido comprobar que quien teme a una materia viscosa *se la pone por doquiera*. Y, desde luego, la mano pasiva ya no imagina nada. Vuelve a caer en "la experiencia existencialista"; al contacto de lo viscoso, la mano puede obedecer entonces a regresiones, conocer el masoquismo de las ventosas, de los vértigos de aniquilamiento. *La existencia* es así, pero la imaginación creadora la quiere de otro modo. A fin de cuentas, la imaginación material no depende de una fenomenología, sino, como hemos de demostrarlo en reiteradas ocasiones, de una dinamología. A las fuerzas probadas en la experiencia las toma para sí, de suerte que la imaginación se prueba como dinamogenia. Si por fuerza tuviera que vivir lo pegajoso, yo mismo sería *liga*. Iría —¡Dios me libre!— a tender varetas en el matorral, tocando en el cara-millo tonadas de hipocresía. Bastará con releer en *Raboliot*, el libro de Maurice [/-/]enevoix, las páginas dedicadas a las varetas para [/-/]vir una ofensividad detallada y minuciosa, que da buena medida de la reactividad de la *existencia humana* [/-/]p. 138-139). Varetas, señuelos y caramillos se de-

signan en concordancias que dominan las primeras impresiones, las existencias de sumisión a los existentes. Por lo demás, el ejemplo es bueno para distinguir el inconsciente masculino y el inconsciente femenino; o, antes bien, manipulando ofensivamente lo viscoso, abandonamos los estratos más profundos del inconsciente, a saber el *inconsciente tipo*,¹² el inconsciente esencialmente femenino y, con el arma más suave, seguimos las excitaciones ya conscientes de la ofensividad masculina. Entramos de lleno en el terreno de una voluntad insidiosa, pero ya tenaz, que orienta en su provecho las fuerzas más diversas. El ser humano es así un centro de agresión. Su prodigiosa ofensividad no deja nada inactivo en el universo de las fuerzas. Cuando una fuerza se revela en una sustancia, la pregunta primordial es entonces: *¿contra* quién, *contra* qué puede actuar? Lo viscoso vivido por el hombre busca un enemigo. No vemos que su dinamismo se ofrezca como víctima.

Pero, desde luego, no es por ese lado donde tenemos experiencia y, si tuviéramos que ofrecer un ligero perfil de un universo pegajoso, preferiríamos recordar los tiempos de las mermeladas. He ahí las cerezas deshuesadas a soperas llenas. Los dedos "se pegan" ya un poco, *agradable* señal de que la fruta está bien madura. Luego, el jugo se aclara en el gran caldero de oro. El cucharón es rosa, zumban las avispas... Si llega un *inactivo*, todo le parece *pegajoso*, desagradablemente pegajoso; a la cocina atestada la considera sucia en el propio momento en que participa con tantos objetos en la estética del almíbar. Mas, por no parecer que alardeamos

¹² El inconsciente más profundo es sin duda andrógino, pero, a nuestro parecer, más abrumadoramente femenino.

de nuestros talentos para la mermelada, transcribamos simplemente una página de Josophine Johnson (*Novembre*, p. 122), quien nos pondrá en la justa dinámica. La muchacha está allí, ante la hornilla encendida en pleno verano. Ve las cerezas confitarse en

un bello rojo, rico y almibarado. Vociferaba alrededor de las cacerolas, probando y haciendo saltar el líquido, profería interjecciones a las cerezas que se desbordaban, vertiendo con una mano la parafina sobre los frascos mientras con la otra movía y resoplaba por el fuerte olor del jugo quemado que ennegrecía la hornilla allí donde la masa se había desbordado. No sé a qué obedecía, tal vez a su salud, simple y sencillamente a algún exceso que no podía contenerse y que irradiaba al exterior como sus recargadas hornillas.

A las claras se siente que el ama de casa está aquí en el centro de su acción, consciente de su fuerza activa: nada pueden ya en contra suya lo viscoso, lo pegajoso, lo glutinoso.

El *ser humano* se revela entonces como *contra ser* de las cosas. Ya no se trata de estar *a favor de las cosas* sino de tomarla *contra las cosas*. En una dialéctica de desgracia y de cólera, la cólera que libera se despierta contra la desgracia de ser enligado. Un pasaje de Jacob Boehme nos habla de esa voluntad humana de segunda posición, de esa voluntad respuesta que constituye el *conta ser*:

Si en la tenebrosa angustia existe la voluntad, se forma de nuevo una segunda voluntad de alzar el vuelo fuera de la angustia y de engendrar la luz; y esa segunda voluntad es la base electiva de donde se elevan las ideas de no permanecer en esa angustia.

Por un rápido circuito, el *ser* de la pez es suplantado por el *contra ser* de la mano. Caracterizada humanamente, la pez resulta ser entonces voluntad de "despegarse". En el psicoanálisis por el trabajo, la voluntad hace un arma de aquello que era la ofensa natural de la sustancia. Apretada en el guantelete del zapatero, de pegajosa que era la pez se hace pegante. Hace rechinar el hilo empegado. Es astringencia ofensiva, sutil acción contra la humedad, nuevo poder impuesto a lo leñoso. Una vez más, el obrero ha domesticado a la sustancia. Esa es la lección de Jacob Boehme, el zapatero "rompedor de pez". Esa lección es para él tan clara que hace de ella fuente de sus más elevadas comparaciones. Toda una vida se anima en el dominio de una sustancia por la mano. Cuando la mamo "rompe así las tinieblas, la mirada aguda se contempla entre amables delicias, fuera de las tinieblas en la agudeza de la voluntad". No comprenderemos estos textos si no partimos de la *imagen material* de una sustancia tenebrosa, de una sustancia que materialice el *espesor* de las tinieblas. Luego habrá que pasar de *la imaginación de la materia a la imaginación de la fuerza* y dominar el *espesor pegajoso*. Lo negro, lo espeso, lo pegajoso, tres instancias sustanciales escalonadas que debe atravesar la imaginación. Una vez logrado el triunfo contra lo pegajoso, lo espeso y lo negro se dominan automáticamente.

Observemos en efecto que, para el trabajador, lo viscoso no caracteriza sino un *tiempo* del trabajo. Sabe que lo viscoso pasará, que él saldrá triunfador. No puede absorber una existencia en un incidente, en un accidente. Por lo demás, existen sustancias-tiempo que vienen a modificar la temporalidad de una sustancia dada. Por ejemplo, en la época en que la *levadura* era una imagen material fundamen-

tal, se creía que una de sus funciones era precisamente luchar contra la viscosidad de la pasta.¹³ La levadura aparecía entonces como auxiliar del trabajador. Si un día de invierno la pasta *se trabaja mal*, se hará la promesa de cuidar la levadura, de conservarla en su vida tibia, bajo la lana. ¡Y qué confiada está la mano cuando imagina que en la levadura tiene a un compañero *contra* la viscosidad! Todas las fibras de la viscosidad se aflojarán pronto por la acción de la levadura. Lo que pone a la viscosidad en fibras facilita su derrota, los hilos se rompen con facilidad.

Nunca se debe perder de vista que los ensueños sustancialistas siempre son convergencias de funciones, sumas de valores útiles. La levadura puesta en la pasta ayuda a la digestión. Esta digestión es un cocimiento. La levadura que fermenta empieza una cocción. Blaise de Vigenère lo dice expresamente (*Traité du Feu et du Sel*, 1618, p. 211): "La levadura que se agrega a la pasta la hace cocerse por dentro".

Para un médico de fines del siglo XVII (Duncan, *loc. cit.*, 2a. parte, 1687, p. 34), que eleva sus conceptos médicos al nivel cósmico, cuando el Nilo se desborda es porque la fermentación del limo que arrastra hace "hincharse" a sus aguas. Asimismo, en el momento de la marea, el océano es fermentado por una levadura. El mar tiene fiebre y la fermentación de esa levadura arroja sus impurezas a las orillas. El "fósil" de esta imagen material de la levadura marina puede verse en una anotación de Walter Scott. En *L'antiquaire [El anticuario]* (trad., p. 118), se lee que una mañana de tempestad "el viento levantaba aún las olas como la levadura hace que levante la

¹³ Cf. Duncan, *La chymie naturelle ou l'explication chymique et mécanique de la nourriturr de l'animal*, 1682. p. 47.

pasta". Si de esta anotación se retiran los ensueños *materiales*, resulta difícil ver cómo se la puede legitimar, en un mundo de movimientos y de formas.

Todas esas son ideas falsas, pues hoy se conoce a la levadura desde una perspectiva científica muy diferente. Mas las ideas corregidas en nada cambian el valor de las imágenes. Lo energético imaginario del trabajo une fuertemente a la materia y al trabajador. La existencia viscosa de la pasta ya sólo es punto de partida, sólo excitación para una existencia dominada. Esa existencia de la viscosidad dominada y manifiesta en el imperialismo energético del sujeto es un nuevo ejemplo de sobreexistencialismo. Éste es tanto más instructivo cuanto que domina una existencia de valor ínfimo, contradiciendo los primeros elementos de una existencia inmediata. Presenta al ser en su reacción contra el elemento tanto externo como interno. Una vez estudiadas las posibilidades de la sustancia trabajada, lo viscoso ya sólo aparece como trampa para ociosos. En su primer aspecto, es una materia de enervamiento para una mano que no quiere hacer nada, que desea conservarse limpia, blanca, disponible, para un filósofo que consideraría el verso simple en desorden si su dedito no se deslizara bien, si no se deslizara "suavemente", sobre la página en blanco.

5

Si ahora rebasamos las imágenes y los valores musculares para llegar a imágenes afectadas por la intimidad como las imágenes alimentarias, la intervención de los valores se hace más evidente. Abundan imágenes para alabar o para culpar a los elementos viscosos.

Por ejemplo, en los siglos XVII y XVIII, es enérgica la lucha contra los alimentos flemosos, contra las flemas más o menos hipotéticas del estómago, de los intestinos y de los pulmones. Se alaba a los simples que pueden "sajar" las flemas. Etmuller dice que el mastuerzo es "un estomático muy bueno, en cuanto a que saja y divide la pituita viscosa adherida a las paredes del estómago". Asimismo, dice Geoffroy en su *Matière médicale*, las flores de lúpulo "atenúan la viscosidad espesa y harinosa de la cerveza y la hacen correr por las vías urinarias". En la cerveza, según Geoffroy, ¡lo que embriaga es el lúpulo! Atenuando la viscosidad de la cerveza, el lúpulo da movilidad a los espíritus embriagantes.¹⁴ Evidentemente, como ninguna experiencia puede legitimar esas afirmaciones, es necesario ver en ellas el efecto de lo que llamaremos *convicciones de imágenes*. Como germen, esas *convicciones de imágenes* tienen una imagen valorada o antivalorada.

En efecto, en cuanto la viscosidad es objeto de un juicio de valor, por tanto de un juicio discutido acremente, podemos estar seguros de hallar juicios médicos que se opongan a los juicios peyorativos. Cuántos médicos no han buscado, en los siglos XVII y XVIII, *ligar* los humores, *suavizar* los órganos. En su embriaguez del emoliente, Fagon constantemente recurría al uso de espinacas- hervidas en el caldo

¹⁴ Para un autor de fines del siglo XVII, si las mujeres casadas son más saludables que las solteras es porque el semen masculino viene a ayudar a la fermentación de su sangre. El semen masculino, dice el autor, desempeña el mismo papel que el lúpulo en la fermentación de la cebada. Sustancia apreciada, el lúpulo produce una cerveza vigorosa. En cuanto se aprecia una sustancia, nos vemos llevados a hacerla objeto de una valoración general. En nuestra época de la cerveza adulterada, hemos perdido la noción del lúpulo.

de res. ¡Y bebía hidromiel! Otro médico alaba así la viscosidad, la untuosidad de los órganos, garantía de su fuerza, de su resistencia al hambre:

La viscosidad de los humores, que también es más apropiada para retener las pequeñas partes dispuestas a volatilizarse, indudablemente puede contribuir a la prolongación del ayuno. Pues, como vela de cera, que tiene sus partes más ligadas entre sí, dura más que una de sebo: así, la humedad que mantiene el calor natural dura más cuanto más untuosa sea; por eso los árboles resinosos duran más que los otros. De allí viene también que las serpientes, cuya carne y cuyos humores son muy pegajosos, pasen el invierno en sus madrigueras sin comer [Duncan, I, p. 13].

De tal suerte, la materia viscosa es una reserva de espíritus vitales. Leyendo esas páginas sentimos que no se trata de un vértigo por lo viscoso, sino antes bien de un suave magnetismo suyo. Las materias untuosas atraen hacia ellas y conservan las riquezas alimenticias, la *preciosa* humedad radical. En su *Analyse des blés*, Sage escribe: "Si la sustancia glutinosa es corta y no tiene elasticidad, el trigo es mediocre". Esa viscosidad al parecer es un nexo que une los reinos y se la llama 'Vegeto-animal'.

Entre lo viscoso sistemáticamente hostil y lo viscoso sistemáticamente favorable, existe un valor intermedio muy oportunista. Así, para Louis Lémery (*Traité des aliments*, p. 432):

La ostra contiene partes viscosas y pegadizas que, al ser llevadas al cerebro, a veces excitan el sueño, fijando en cierto modo el movimiento de los espíritus animales. También es un tanto difícil de digerir a causa de esas mismas partes.

Con frecuencia se ha señalado que el verbo latino *esse* quería decir tanto *ser* como *comer*. Dado que la lengua alemana permite el mismo juego de palabras, un escritor alemán vinculó ambos sentidos: "Der Mensch *ist*, was er *isst*":¹⁵ El hombre es lo que come. Lo bueno y lo malo ya no son señalados por su primer indicio, por el gusto. Otra instancia, que rebasa la instancia sensible, marca con más Tuerza los valores. El coeficiente de mayor existencia, la existencia del alimento, incluso puede ser tan decisivo que las barreras sensibles resulten ineficaces. Basta convencerse con la máxima: lo que es amargo para la boca es bueno para el cuerpo y todo se traga. Tragar: ¿no es en verdad la transacción que hace pasar el en sí al para sí? Mas ya volveremos a esos misterios de la profundidad del ser cuando estudiemos en nuestra próxima obra el complejo de Jonás.

6

Junto a los valores vincularlos al existencialismo de la mano y al existencialismo —ya metafórico— del estómago, también habría que considerar todo un conjunto de valores indirectos que realizan un dominio intelectual de lo viscoso. De tal suerte arrastraríamos el existencialismo lejos de los ensueños sensibles. Entonces podría colonizar campos muy alejados de su imperio de *primera* existencia. Basta con recordar la "resina de los sabios" mencionada con tanta frecuencia por los alquimistas. Entonces tendremos que evaluar la extensión imaginaria de las virtudes adhesivas. La resina, la goma arábica fueron emplea-

¹⁵ Schwindler, *Das Magische Geistesleben*, p. 344.

das para atacar las cualidades fugitivas en el propio fondo de las sustancias. Pero cuando se desea lijar virtudes en la materia metálica, son ineficaces la resina, la pez o la goma. Suena entonces la hora de las metáforas y de los sueños. La viscosidad es símbolo, fuerza legendaria, principio de unión, poder onírico. Lo viscoso entonces es compenetración y de ahí esta máxima: *Matrimonifica gummi cum gummi vero matrimonia*.¹⁶

Casar a la goma con la goma es sin duda un pequeño problema de *existencialismo compuesto* en que podrán ejercitarse —y polemizar— los psicoanalistas de cualquier tendencia, incluso el psicoanalista existencialista. Por el hecho de que la imagen postule una especie de viscosidad en sí, una viscosidad que cae en su propia trampa, viscosidad que se casa consigo misma, se desbaratan todas las marrullerías de la viscosidad de primera existencia. Para un alquimista que al fin posee "la cola del mundo" existe una voluntad de poder que rebasa la domesticación de las ligas. El "oro viscoso", que es la goma "roja", constituye un principio de vida espiritual y física. Una vez más, las metáforas suplantán a la realidad. Una vez más, las imágenes cósmicas invierten la perspectiva de las introversiones más elementales y liberan al soñador.

7

E. Dupréel ha señalado correctamente que la *precaridad* era una de las características fundamentales de los *valores*. En el mundo de las imágenes, esa precaridad aparece como una sensibilización del buen

¹⁶ Cf. G. G. Joung, *Psychologie und Alchemie*, p. 225.

y del mal gusto. Cualquier *valor literario* puede entonces ser recusado por un censor "delicado" con muecas de disgusto. En sentido inverso, el mismo valor puede ser despreciado por un realista que ataca las imágenes "insípidas". Por ejemplo, sería gracioso estudiar todas las citas en que el "delicado" Sainte-Beuve acusa a Víctor Hugo de "tosquedad" literaria e incluso psicológica. Con suma frecuencia el documento literario escogido por el crítico posee sin embargo un gran vigor imaginario. Hay también un humor del "dudoso gusto" que debería tomarse en cuenta. Entre la broma, lo pintoresco y la sinceridad hay tales intercambios que una división dogmática del buen y del mal gusto sólo puede producir actitudes aprendidas y estereotipadas. La imaginación nada tiene que ver con el gusto que sólo es censura.

De esas censuras nos libraremos mejor si comprendemos que todo *valor* se acompaña de su *antivalor* y que hay almas que no pueden concebir un valor sin la polémica de las imágenes que lo atacan. Demos un ejemplo de ese *duelo de valores*, de esa *valoración dual*. Lo tomamos de *Le songe* [Un sueño] de Strindberg (trad., p. 6):

AGNES: Dime, ¿por qué las flores provienen del lodo?

VITRIER: Las flores odian la suciedad, por eso tienen prisa de alzarse hacia la-luz para florecer...¹⁷

Si se considera que la tesis central de la botánica por muchos siglos ha sido la dialéctica de la putre-

¹⁷ Sobre *Las ninfas* de Claude Monet estribe Paul Claudel: "¡La maravilla del lodo! Mira luli..." (*Conversations dans le Loir-et-Cher*, p. 95).

facción y de la generación, se entiende que la antítesis de la flor y del estiércol intervenga tanto en el reino de las imágenes como en el reino de las ideas. A decir verdad, es prueba de que nos hallamos ante *imágenes primeras*. No hay duda de que la flor es una imagen *princeps*, pero esa imagen está dinamizada para aquel que ha manejado el martillo. Si ayudamos al misterioso trabajo de las tierras negras, comprendemos mejor el ensueño de la voluntad jardinera que se vincula al acto de florecer, al acto de perfumar, de producir la luz del lirio con el lodo tenebroso.

Al principio de la nueva estación, con el arte supremo de vivir las imágenes fundamentales velándolas, Rilke escribe:

*Schwarz sind die Sträucher. Doch Haufen von Dünger
Lagern als satteres Schwarz in den Aun.
Jede Stunde, die hingeht, wird jünger.*

[Negros son los matorrales. Pero montones de estiércol
Negrura mas sombría, se extienden por los prados.
Cada hora que pasa es más joven.]

Rilke, *Sonetos a Orfeo*, I, XXV

El *negro* parece alimentarse de lodo; *activa* una vida vegetal rejuvenecida que sale de un lodo saciado de inmundicia.

En la poética de Strindberg, esta dialéctica de la flor que sublima a la inmundicia corresponde a la dinámica profunda del poeta atormentado sin reposo por el infierno excremental. No es de extrañarse que esta dialéctica intervenga en el nivel cósmico. El cielo es una gran flor que brota de los abismos fangosos. He aquí también un diálogo de *Le songe [Un sueño]* (p. 52):

JEFE: ¡Es un poeta que trae su baño de cieno!

EL POETA: (*dirige la mirada al cielo, llevando su baño de lodo*).

OFICIAL: Más bien debería tomar baños de luz y de aire fresco.

JEFE: No, él siempre está en las nubes, por eso tiene nostalgia del cieno.

Y todo el drama se desarrolla adentrándose en un simbolismo de lo alto y de lo bajo, de lo metafóricamente alto y de lo metafóricamente bajo. El abismo es una materia de hundimiento. El abismo es materia sucia. Agnes escribe: "Mis ideas ya no vuelan; barro en las alas, tierra en los pies y yo misma... Me hundo, me hundo... Ayúdame, Padre nuestro" (p. 80). Mas, ¿cómo podría oírse esta desesperada súplica? ¿Cómo podría el hijo del polvo encontrar las palabras suficientemente puras, claras, ligeras para elevarse de la tierra?

Quien tenga a bien estudiar con mayor detenimiento esta *dramaturgia de los elementos* comprenderá las rivalidades hacedoras de un destino que vive ya en las imágenes que claman un infortunio... Las imágenes se oponen entre sí con pasiones enteramente humanas. Expresándose mediante imágenes materiales, en imágenes terrestres, parecería que las penas del hombre fueran más pesadas, más negras, más duras, más turbias, en suma, más reales. El realismo terrestre es entonces sobrecarga. En la poética de Strindberg, el lodo es sobremiseria.

La voluntad de excavar la tierra adquiere inmediatamente un nuevo componente, se adentra al punto

en una nueva dualidad de valoración si la tierra es fangosa. Aparece entonces la voluntad de revolcarse, voluntad que va a activar valores profundamente materialistas. Lanza del Vasto (*Le Pèlerinage aux Sources*, p. 76) muestra la fuerza de ese extraño componente consignando la encarnación de Vishnú en el jabalí:

Para realizarse en la materia, hay que hundirse en ella y hasta el fondo.

Y Dios no podía escoger, para efectuar el hundimiento, mejor herramienta que el embudo de un hocico.

En ningún ser del mundo el hundimiento en su propia masa es más perfecto que en el puerco. Nadie posee tal empecinamiento en la voracidad ninguno, gruñen-do y excavando tiene tanta hambre de hundirse más.

¿No hace este pasaje una buena descripción de la extraversión de la voracidad? Las imágenes, al parecer, actúan aquí en ambos sentidos: el ser quiere hundirse en el fango y quiere hundirse "en su propia masa".

Prosigue el texto:

Mete por doquiera, oh puerco, la placa de tu nariz y trabaja con las mandíbulas: más abajo, más adentro se esconden la raíz sustancial y la trufa de la esencia.

Ahora bien, en tiempos en que las aguas primordiales extendían sobre el mundo su manto ilimitado, el jabalí de Vishnú descendió en él hasta medio cuerpo.¹⁸

Tal vez sea interesante comparar con este himno a la primitividad del lodo algunas páginas, del mismo autor, donde nos dice que el lodo está hecho de

18 Un alma un tanto *suave* desea la arena. en los *Dialogues des amateurs sur les choses du temps*, 1907-1910, Remy de Gourmont escribe (p. 153):

todo lo que está usado. En el *Dialogue de l'Amitié*, Luc Dietrich y Lanza del Vasto escriben (p. 12):

¿Qué es el lodo? Es una mezcla de todo lo que está abandonado, es la mezcla de la tibieza y de la humedad, de todo lo que tuvo forma y la ha perdido, la tristeza sosa de la indiferencia.

Podríase, entonces, escribir la fábula: el lodo de las ciudades y el lodo del campo. Así se comprende-ría que hacer una *exposición lineal* de una valoración equivale a perder de vista las funciones polémicas de la imaginación. La imaginación se anima en favor de sus imágenes con un proselitismo sin límite. En lo particular, la imaginación literaria vive de persuadir. A menudo, la imaginación defiende causas perdidas. Chaptal cita también a un químico del siglo XVIII que no puede decidirse a creer que el lodo de las ciudades no sea nada, no sirva para nada. "Sospecha que el lodo negro que se encuentra bajo el adoquinado de París es plumbagina formada por vía húmeda." "Sospechar un valor", he ahí un modo de imaginar lo que, con un poco de estudio, nos arrojaría luz sobre las relaciones de la inteligencia y de la

"—La arena, la arena... tomo gusto por la arena.

"—¿Verdad? Uno puede hundirse.

"—Lo más hermoso de la arena es su esterilidad... Sé qué contiene la tierra, pero no sabía lo que contiene la arena: nada."

He ahí, precozmente, una "nulificación". Para Remy de Gourmont, la *arena* es todavía más *nada* de lo que era el lodo.

En la arena, vive él las intuiciones de la muerte seca (p. 155): Mi cabeza y mi cuerpo se excavaron un lecho en la arena y me siento más a gusto que una momia de gato sagrado en el desierto de Libia. No me muevo".

imaginación. También la inteligencia quisiera interesarse, no sólo en hechos, sino asimismo en valores. En sus primeras formas, la química fue perturbada por la imaginación de los valores. ¡Cuántos casos en los que se devalúa para valorar! Cardano, quien no sigue con confianza a los alquimistas, escribe (*Les livres de Hierome Cardanus*, trad., 1556, p. 125): "Si la plata ha de convertirse en oro, primero es necesario convertirla en lodo mediante el agua fuerte, luego de lo cual el *lodo de plata* puede convertirse en oro". Podrá sostenerse que el *lodo de plata* no hace sino *designar* un precipitado químico. Los historiadores de las ciencias sólo se dedican a las funciones de significación del lenguaje. Pero, leyendo el texto con atención, nos damos cuenta de que la convicción de Cardano no sale indemne de un onirismo de los valores. Esa convicción se forma en el propio drama de la valoración: es preciso arriesgar la plata para ganar el oro, hay que perder para ganar, es necesario transformar la plata sólida en lodo de plata para tener oportunidad de hacer surgir del valor disminuido el impulso que dará el valor material supremo del oro. Incesantemente veremos a la imaginación material animarse en ese ritmo de los valores.

Mas, claro está, por el lado del entusiasmo hallaremos el verdadero caudal de la valoración. Recordemos simplemente las páginas de *La montaña* de Michelet que hemos estudiado en *El agua y los sueños*. Michelet va a recobrar una salud primera a los baños de lodo de Acqui. En verdad es un retorno a la madre; una sumisión confiada a las potencias materiales de la tierra materna. Todos los grandes soñadores terrestres aman a la tierra así, veneran a la arcilla como materia del ser. También Blake habla de la arcilla materna: "The matron Clay". Henry Tho-

[/-/]eau dice igualmente (*Désobeix [Desobediencia civil]* trad.,p. 222): "Penetro en un pantano como en un patio sagrado... Allí está la fuerza, la médula de la Naturaleza". El autor propone venerar "el lodo, oxidado con la sangre de muchos pantanos" (p. 224).

Con qué certeza de alegría, con qué alegría indiscutida, habría acogido Michelet esta curiosa información de un sabio contemporáneo: ¡los baños de lodo guardarían aún, nos dice el doctor Heinz Graupner,¹⁹ las hormonas de polen antediluviano! Ser curado así por las flores de antaño, reanimado por desaparecidas primaveras, es, al menos por la eficacia de los sueños, una gran verdad.

En cuanto aceptamos las imágenes de valoración ambivalente, cobran vida mil pequeñas anotaciones perdidas en textos sinceros. Caminar descalzo en un lodo primitivo, en un lodo natural, nos devuelve a contactos primitivos, a contactos naturales. Así conoció Fernand Lequenne esos pequeños golfos tranquilos a la orilla del río, esas ensenadas inmóviles donde, en el lodo, crecen los juncos: "A las platana-[-/]as les gusta, última carne terrestre, el suelo incierto y móvil y yo siento bajo los pies descalzos sus ri-[-/]mas de grandes nudos, como músculos que se hinchan, en aquella carne". ¿Cómo expresar mejor que la tierra es una carne y que responde músculo por músculo al ser humano que asocia la naturaleza a su propia vida? El Kim de Rudyard Kipling encuentra su tierra natal, apartando los dedos de los pies para gozar del lodo del camino. "Kim suspiraba tras la caricia del lodo suave, cuando le saltaba entre los dedos de los pies, aunque le hicieran agua la

¹⁹ Heinz Fraupner, Hormones et vitamines, Elixir de vie, trad. p. 71.

boca imágenes de cordero asado..." (trad., p. 169). Siguen otras golosinas que *explican* "la boca hecha agua". Pero que el texto vaya tan rápido de la caricia del lodo en el dedo del pie al menú de una buena comida es rasgo en que no dejará de profundizar ningún psicólogo del inconsciente.

Podríamos acumular interminablemente textos en que los valores llegan a contradecirse al hablar de lo bueno y de lo malo del fango, del lodo, de la tierra suave y negra. En cuanto endurece, la tierra es menos apta para esos juegos de valores. Nos vemos obligados a convenir en que, con la tierra suave, se llega a un punto sensible de la imaginación de la materia. La experiencia que de ella se adquiere remite a experiencias íntimas, a ensueños reprimidos. Pone en juego *valores antiguos*: valores que son antiguos tanto para el individuo como para la especie humana. Esos valores doblemente antiguos resultan menos numerosos de lo que se piensa. Los filósofos con frecuencia abusan del paralelismo entre el desarrollo del individuo y el desarrollo de la especie. El desarrollo consciente difícilmente obedece a ese paralelismo. Tanto más preciosas son las imágenes que nos hacen descubrir un pasado desaparecido. Nos permiten vivir una sublimación normal, una sublimación saludable, con sólo ser tratadas por un soñador indiscutible.

VI. EL LIRISMO DINÁMICO DEL HERRERO

Mi cerebro parece golpear contra el metal sólido; mi cráneo de acero es tal que no necesita casco en esta batalla que martilla el cerebro.

Melville, *Moby Dick*

1

La mayor conquista moral que el hombre haya logrado jamás es el martillo obrero. Por el martillo obrero, la violencia que destruye se transforma en fuerza creadora. De la maza que mata al martillo que forja hay todo el trayecto de los instintos a la más grande moralidad. La maza y el martillo forman un doblete del mal y del bien. Ni todas las durezas de la edad de hierro deben hacernos olvidar que la edad de hierro es la *edad del herrero*, el tiempo de la viril alegría del herrero. Llegado es el gran martillo del gran mango, un mango que se coge a dos manos, entregándose a la obra de todo corazón: la piedra asida en el puño acentuó primero la maldad humana, fue la primera arma, la primera maza. La piedra con mango no hizo sino continuar la violencia del brazo, la piedra con mango es un puño al final de un antebrazo. Mas llega el día en que se usa un martillo de piedra para tallar otras piedras, los pensa-

mientos *indirectos*, los largos pensamientos indirectos nacen en el cerebro humano, la inteligencia y el coraje formulan, juntos, un porvenir de energía. El trabajo —el trabajo contra las cosas— es al punto virtud.

Con el martillo nace *un arte del choque*, toda *una habilidad de las fuerzas rápidas*, una conciencia de la voluntad exacta. Segura de su útil poder, la fuerza del herrero es gozosa. Un herrero malo es la peor de las regresiones.

Nacida de una ingenua imaginación de la fuerza, esta afirmación al parecer tiene en contra ciertos mitos. Si recorremos, por ejemplo, la obra de G.-B. Depping y de Francisque Michel sobre *Véand le forgeron* (1833), con frecuencia veremos herreros hábiles y embusteros que forjan armas de venganza. A menudo se les niega la belleza de su fuerza; se les representa como negros cojos ayudados por gesticulantes gnomos.¹ Pero este cuadro de *la fragua del mal* aparece sobre todo cuando se hace al herrero rival de otros seres poderosos: el herrero engaña a un rey. En nuestros estudios de ensueños más ingenuos y más *naturales*, provisionalmente podemos dejar de lado este aspecto. Debemos *tratar* de reconstruir los ensueños del trabajo positivo, ensueños que constituyen la base de la psicología de la creación. Mas, para demostrar a las claras que no olvidamos la ambivalencia del sentimiento de poder, antes de llegar a la parte positiva de nuestra tarea, vamos a dar un ejemplo del *infantilismo del martillo*, tomado no de los mitos sino de la literatura. Este caso exagerado de regresión hacia el martillo destructor po-

¹ En lá época de la mitología intelectualista, Louis Ménard escribe tranquilamente: si a Vulcano se le representa cojo, es porque la llama nunca ofrece líneas rectas".

drá servir para matizar con ligera ironía algunas imágenes fáciles de trasmutaciones violentas, de trasmutaciones a golpes de martillo. De tal suerte, haremos una modesta aportación al capítulo en que Charles Lalo expone la psicología "del superhombre de inacción" (Lalo, *L'Économie des Passions: Nietzsche*, Ed. Vrin, p. 193).

2

Tomaremos este ejemplo de infantilismo del martillo en *Anton Reiser*, un extenso libro de Moritz tan extraño como sincero (p. 198). En este punto del relato, el personaje del libro es un adolescente de quince a dieciséis años. Llena el vacío de sus mañanas aplastando a martillazos "ejércitos" de semillas de cereza. ¿No es entonces el martillo de Antón Reiser la maza de Carlos Martel, no es entonces el martillo de Atila? Nada tiene en común con el juego de un niño a quien la curiosidad impele a destruir sus juguetes, a romper una tapa. Aquí, el martillo ha vuelto a ser simple maza. La herramienta sufre una regresión para ser nuevamente arma. Se entrega a la ciega voluntad de destruir. Moritz, el novelista de martillo, encuentra a buen precio los deleites perversos de la voluntad de poder negativista. La página del combate de las semillas de cereza acaba como sigue: "En eso se ocupaba con frecuencia medio día y su rabia impotente y pueril contra el destino que lo destruía se procuraba, de ese modo, un mundo que de nuevo podía aniquilar a voluntad". Esa *Anschnuung* de la cólera destructora es vivida con seguridad divina. Como el dios Marte, el soñador apoya a un ejército, luego a otro; su martillo se

abate una tras otra sobre las filas de semillas enemigas, con lo súbito de un destino caprichoso. El martillo tiene aquí la omnipotencia del acto único, de la decisión perentoria. Sería un error compararlo con el martillo que tiene un largo trabajo por hacer. De acción tan pobre, incluso el martillo del peón caminero debe cuidarse de lo demasiado y de lo demasiado poco. Ese trabajo monótono exige *destreza*: hay que romper sin triturar y gozar sutilmente, como artista, de un golpecito seco. Ante esa rotura, tan clara, se sueña a la manera de Eluard:² "eres como una piedra que se rompe para obtener dos piedras más bellas que su madre muerta". En cambio, con Moritz somos testigos de la violencia pueril, de la *violencia instantánea*. De manera general, *toda cosmogonía instantánea* lleva la marca de un infantilismo. Toda cosmogonía instantánea va al revés de los ensueños del trabajo. Desde este punto de vista, el caso de *Anton Reiser* merecería un estudio, tanto más minucioso cuanto que esta novela es, por muchos conceptos, una autobiografía de Moritz. Tras una juventud llena de orgullo y de humillaciones, Anton Reiser, antes de cumplir veinte años, escribe un poema sobre *La creación* (p. 429). Y, como tantos otros, le preocupa primero la descripción del caos. ¡Sintomático asunto! ¿Cómo describir un caos sin animarse *con, la voluntad de destruir*? Al parecer, el caos plácido es inexistente y el poeta, martillo en mano, quiere siempre machacar sus pedazos, triturar la materia. Inconscientemente, el poeta describe el caos como un *mundo destruido*, como un mundo que su propia cólera acaba de destruir.³ ¡Con qué dureza en el semblante

² Paul Eluard, *Donner à voir*, p. 45.

³ Las descripciones del caos verificarían fácilmente el princi-

habla el poeta de las fuerzas que se agitan en las profundidades! ¡Qué rugientes tempestades pone en los abismos! Describe el caos con pluma crispada, rechinando los dientes: "*Die Wassenuogen krümmten sichh und klagten unter dem heuleuden Windstoss*", escribe el joven Anton Reiser. Es necesario dejar sin traducir estos gritos guturales para no limar su rabia, todos los poetas hacen lo mismo: quiebran el verbo en consonantes duras, rompen las palabras con la *k*, martillan las sílabas multiplicando las aliteraciones del martillo. En suma, hablan de las cóleras de un dios con los medios expresivos de una cólera de niño.

3

¡Qué vivo y qué sonoro es en cambio el martillo trabajador del herrero! En vez de repetirse en un acto rabioso, rebota. A veces, simulando para acostumbrar la mano y el oído, el herrero hace sonar el martillo sobre el yunque; empieza su día de trabajo con los arpegios de su fuerza profunda. El martillo baila y canta antes de levantarse. El golpe final se asesta tras ese sonido claro. En un relato de Henri Bosco (*Le jardin d'Hyacinthe*, p. 55), un herrero sin trabajo golpea el yunque en balde, por simple gusto: "Cada mañana doy unos golpes; el yunque responde valientemente y eso alegra el ambiente de la comarca todo el día". ¡Ah! ¡Quién podrá transmitirnos todos los cantos del yunque, desde el banquillo del zapatero, que hace el cuero duro y sonoro, hasta la

pio de Ballanche de una "identidad de las cosmologías" (*Oeuvres*, t. III, p. 44). Por lo que toca al caos, no es difícil establecer homologías entre el caos del fuego y el caos del agua, entre la hoguera y el torbellino.

bigornia, tan ruidosa, del hojalatero! ¡El yunque! Una de las palabras más bellas de la lengua francesa. Aunque de un sonido sordo, esa palabra no deja de sonar.

Los cantos del yunque y del martillo produjeron innumerables cantos populares. Alegran la campiña silenciosa y revelan de lejos a la aldea cual campanas: "¡Golpea, golpea, viejo Clem!... ¡Atiza, atiza el fuego, viejo Clem! ¡Gruñe más fuerte, elévate más alto!" Así cantaba el viejo herrero de Dickens.⁴

Mas toda canción humana es *demasiado significativa*. Los sonidos poéticos fundamentales deben designarse mediante una especie de llamado de la naturaleza. ¡Cómo me gustaba, desde lo más recóndito del valle, oír el martillo del herrero! En el verano naciente, aquél me parecía un sonido puro, uno de los sonidos puros de la soledad. Y, compréndalo quien pueda, el yunque me hacía pensar en el canto del cucú. Uno y otro eran una vocal de los campos, una vocal siempre la misma, siempre reconocible. Así, oyendo sonar el yunque, el pasado más raro, el pasado de la soledad, regresa al alma de un soñador: qué nostalgia supo transmitir Mary Webb en aquellas sencillas líneas en que un joven cruzado encuentra en Siena la lejana Inglaterra porque cree "oír a nuestro herrero que golpea su yunque, en su fragua, al pie de la colina".⁵ Y Georges Duhamel escribe acerca de un verso de Paul Fort:⁶ "Siempre me detengo ante versos como éstos:

... *Adieu, silence au bruit d'enclume...*
[... Adiós, silencio con ruido de yunque...]

⁴ Dickens, *Les Grandes Espérances* [Grandes esperanzas]. trad., p. 86.

⁵ Mary Webb, *Vigilante Ármute*, trad., p.97.

⁶ Gorges Duhamel, *Les Poètes et la Poésie*, p 153.

¿no se ha recobrado el verso?" Aquí, el poeta y el lector recuperan, juntos, uno de los grandes recuerdos del oído.

4

Tal vez se aprecie mejor la delicadeza de un oído amante cuando se le opone la repulsa de un oído asustado. ¿No es sorprendente que Verhaeren, uno de los grandes poetas de las ciudades herreras, haya pasado por una crisis en que sufría por cualquier ruido —hasta por el más leve sonido— como si fuera un golpe de martillo?⁷ A partir de esa sensibilidad dolorosa, Verhaeren hubo de conquistar los valores de energía. Charles Baudouin estudió minuciosamente su evolución. ¿Cómo pasar del impresionismo pasivo, que aquí es doloroso, a una participación imaginaria activa? Es el problema que planteamos ya en un capítulo anterior del onirismo del trabajo. En la vida del herrero, todo da miedo en el plano del ensueño espectador, todo es bueno porque todo es estimulante en el plano de la imaginación activista.

¿Todo da miedo? Veamos cómo reacciona uno de los grandes paseantes ociosos, un hombre de la civilización lacustre y agrícola, un profeta de la vida vegetal, entiéndase Jean-Jacques Rousseau:

Canteras, precipicios, fraguas, hornos, un aparato de yunques, de martillos, de humo y de fuego suceden allí a las dulces imágenes de las labores campestres. Esos rostros macilentos de los desdichados que languidecen en los infectos vapores de las minas, negros herreros, horribles cíclopes, son el espectáculo con que el apar-

⁷ Stefan Zweig, *Émile Verhaeren*, p. 78. Citado por Charles Bau-douin, *Le Symbolisme chez Verhaeren*, p. 38.

to de las minas sustituye, en las entrañas de la tierra, el de verdor y de flores, de cielo azul, de pastores enamorados y de labradores robustos sobre la superficie.⁸

Para describir los horrores de la mina, Rousseau no descendió bajo tierra: le bastó la fragua, testigo de un horror de infancia. Para Rousseau, la fragua es el antro del cíclope monstruoso, el reducto del hombre con martillo negro. En sus incesantes valoraciones, en lo bueno y en lo malo, ¿no compara el ensueño el martillo enorme y brutal del herrero con el martillo blanco y pulido, con el martillo tan poco viril del relojero?

En *L'assommoir* (p. 171), Zola al parecer quiere que se sienta ese contraste. A las llamas de una fragua y al "estrépito cadencioso de la herrería" opone "un relojero, un señor de levita, de aspecto limpio, que hurgaba continuamente en los relojes con lindas herramientas, ante un banco donde dormían cosas delicadas en vitrinas" (*cf.* también p. 204).

5

De esa suerte, sentiremos el valor de la imagen de la fragua como una lección de virilidad, en una especie de participación muscular y nerviosa. Con esa única condición conoceremos los beneficios de la imagen dinámica del martillo. Esta imagen fue señalada sutilmente en su aspecto dinámico en una novela de Joseph Peyré (*Matterlorn*, p. 142): "Golpear a martillazos la punta blanca, martillarla, aplastarla sobre el yunque cuyo metal resonaba hasta el hueso del hombro le producía la sensación de des-

⁸ Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries d'un Promeneur solitaire*, 9^o rêverie.

cargar su fuerza, su única arma, contra sus enemigos y de abatirlos". No basta con ver en ello una banalidad sobre las almas liberadas por el trabajo. El texto debe leerse en el propio nivel de las realidades: los instantes del martillo rompen realmente el tiempo voluminoso del tedio. Expulsando las escorias del metal, la energía del martillo aconseja un psicoanálisis de la preocupación. Cuando se estudia en detalle la página de Joseph Peyré se vive la simbiosis del trabajo material y del valor moral. Por el trabajo de la fragua, la vida se renueva en "la cabeza de piedra" del personaje de Peyré, en "la huesuda cabeza del montañés". El tedio se vincula a cierto sector orgánico, su tiempo es el tiempo de cierta región del cuerpo; se le conoce escuchando ansiosamente los latidos del corazón en la blanda ostra del pecho. Mas, cuando el yunque se liga al hombro, el tiempo del tedio no puede infiltrarse en el ser entero. Si hacemos la prueba de una autoscopia del trabajo efectivo, de los músculos que actúan con la herramienta contra la materia, tendremos mil pruebas de la constitución de un tiempo activo, de un tiempo que repudia las inquietudes del tiempo de la preocupación, del tiempo de fastidio, del tiempo pasivo.

El instante del herrero es un instante bien aislado y al mismo tiempo exagerado. Eleva al trabajador al dominio del tiempo, mediante la violencia de un instante.

6

En la fragua todo es grande: el martillo, la pinza, el fuelle. En el propio reposo, todo inspira la fuerza. Así lo señaló D'Annunzio:⁹

⁹ D'Annunzio, *Contemplation de la Mort*, trad., p. 23.

Un ambiente singular reina en la fragua, incluso cuando no ruge el fuego, pues allí, aunque se manejen, las herramientas, las máquinas, todos los instrumentos del herrero, por su forma, expresan su destino y yo diría que casi sugieren la fuerza a la que habrán de servir.

Así lo reclama, en efecto, el ensueño de los objetos grandes y fuertes: ese ensueño tonaliza al soñador. Lo despierta, lo saca de su inacción, lo salva de su debilidad.

¡Y qué sorpresa que un fuelle tan grande sople tan suavemente! Sopla bien, sopla largamente. Es un soplo paternal, sobrepaternal. Imita a los grandes soplos y los supera. Los psicoanalistas nos hablan de una especie de asma psíquica, de un asma urdida en complejos inconscientes. El doctor Allendy vincula así sus propias angustias con el asma de su padre. Sanaría, dice, si pudiera borrar quién sabe qué recuerdo del padre de respiración cortada: "Se trata de que integre yo a ese soplador".¹⁰

Nos parece que este complejo planteado por un psicólogo en el nivel familiar tiene raíces aún más profundas. Toda *creación* debe superar una ansiedad. Crear es poner fin a esa angustia. No respiramos ya cuando se nos invita a un *nuevo esfuerzo*. En el umbral de todo aprendizaje hay así una especie de *asma del trabajo*. Los contramaestres y las herramientas, la materia enigmática, todo junto, es sujeto de angustia. Mas el trabajo tiene en sí su propio psicoanálisis, un psicoanálisis que puede llevar sus beneficios a todas las profundidades del inconsciente. "¿Integrar al soplador?" ¿Por qué no integrar el fuelle? ¿No produciría la lenta y profunda respiración del fuelle de fragua el esquema motor del ejercicio

¹⁰ Allendy, *Journal d'un Médecin malade*. pp. 88 y 93.

respiratorio? ¿No se puede tomar de allí el modelo de una respiración introvertida al mismo tiempo que extrovertida? Pues he aquí una respiración que trabaja, que activa el fuego, una respiración que aporta algo a la materia encendida. Cuando un alquimista atizaba su fuego, le aportaba el principio de una sequedad, el medio para luchar contra insidiosas debilidades líquidas. Para el que sueña, lodo soplo es un aliento cargado de *influencias*.

Ese onirismo de los objetos pone en orden sueños confusos del inconsciente del trabajador y facilita el empeño en el trabajo. Toda una parte de *La doche en-gloutie* [*La campana sumergida*] (trad. Herold, p. 145), de G. Hauptmann, se anima con la energía simbólica de la fragua:

¡Estoy curado, renovado! Lo siento en todo el cuerpo... Lo siento en mi brazo que es de hierro, en mi mano que, como garra de gavilán, se cierra y se abre en el vacío del aire, plena de impaciencia y de voluntad creadora.

Esa garra de hierro es verdaderamente la pinza que, puesta sobre el yunque, se ofrece para trabajar. A la espera, es la voluntad de apretar, de tener en una mano inquebrantable, de *mantener*. El ser del trabajador se renueva por una especie de conciencia de herramienta, por la voluntad del trabajo bien equipado.

7

Esa mano dinamizada por una pinza sin desmayo, esa mano empeñada en su trabajo, ya no teme la quemadura. Por lo demás, contra la quemadura, allí está la artesa como promesa de ayuda que Gerhart

Hauptmann expresa con poesía (p. 168): "¡Pronto, a la artesa! La ondina te refrescará los dedos con algas verdes". Por la artesa, la ondina se desliza en el antro del fuego. La *contradicción material* del temple recibe aquí tantas imágenes sustanciales y dinámicas que tenemos que entrar en ciertos detalles.

¿Quién no ha oído los gritos —es desesperación o es furia— del acero templado, el sonido estridente del hierro candente atacado por el agua profunda?

*Alii slndentia tingunt Aera lacu...*¹¹

Esta repentina derrota del fuego hace intervenir fácilmente las grandes dialécticas del sadismo y del masoquismo. ¿Por quién tomáis partido? ¿Por el fuego o por el agua, por el principio viril o por el principio femenino? Y, ¿mediante qué súbita inversión de valor habláis de un acero bien templado como de un símbolo de fuerzas invencibles?

Mas, demasiados ensueños nacen en mí cuando revivo las fuerzas del agua. No puedo permanecer imparcial en esto increíble lucha del luego y del agua. Aún recuerdo el hurgón al rojo vivo que sumergíamos en el vino tembloroso. Aquel remedio marcial se administraba entonces con todas sus virtudes. Lo curaba todo, el cuerpo y el espíritu, y además curaba ya al chiquillo soñador por la acción de las grandes imágenes. Luego bastaba con abrir un viejo libro para comprender que el *vino tinto* que había apagado el *hierro al rojo vivo* daba cuenta de la clorosis. Todavía puede leerse en la obra de Chaptal:¹² "El hierro es el único metal que no es dañino,

¹¹ Virgilio, *Eneida VIII*, Cf. *Geórgicas*, IV.

¹² Chaptal. t. II, p. 346.

tiene tanta semejanza con nuestros órganos que parece uno de sus elementos. Sus efectos son, en general, fortificantes". Muy cerca de esos ensueños del hurgón enrojecido al fuego y sumergido en el vino se puede ubicar la larga práctica alquímica de las *aguas metálicas* obtenidas por *extinción* de los metales candentes. Tratábase de un procedimiento de *tintura* con fines médicos.¹³

El ideal de una "salud de hierro" cobra aquí un componente íntimo y sustancial, componente que ya no interviene en nuestro siglo de metáforas frías,¹⁴ pero que debemos revivir si queremos comprender todas las valoraciones de la fragua, gran oficio dinámica y sustancialmente sano.

Por otra parte, si tratáramos de restablecer la *avenida de los sueños* que pueden preparar el advenimiento del acero, tal vez veríamos que esa conquista técnica debe mucho a las *imágenes primordiales*. Pero, para entrar en esa avenida de los sueños, sería preciso abandonar las perspectivas prematuramente objetivas y razonables; sólo un racionalismo en vacaciones puede asumir la libertad de esos sueños.

Al seguir las imágenes primordiales, ¿no se acentúan las virtudes del temple excitando la rivalidad de los dos elementos, el hierro y el agua, subiendo hasta el blanco deslumbrante el color del hierro al rojo y helando en cambio el agua fresca, poniendo en la artesa esa agua fría, super fría, surgida del ma-

¹³ Cf. Bacon, *Sylva Sylvarum*, trad. Dijon, año 9,1, p. 224.

¹⁴ Paul Bourget (*Le disciple*, ed. Nelson, p. 159) atribuye fácilmente a una sangre noble virtud marcial. Bajo el rostro de tez morena del conde Andrés, Bourget ve correr una sangre "rica en hierro y en glóbulos". Hierro y glóbulos, dos planos de pensamiento que mezclan siglos, descubren un procedimiento demasiado literario para ser concreto con vulgaridad.

nantial profundo, del manantial sin fondo descrito en los cuentos y en los mitos y al que, buscando bien, se encuentra siempre a la sombra del bosque cercano? Pongamos entonces dioses por doquiera, en la llama y en la onda, y comprenderemos que el temple es una lucha de los dioses.

Mas demos una forma más modesta a nuestros ensueños materiales y busquemos un sentido inventivo a ese combate de los elementos.

La mayor parte de los historiadores de las ciencias y de las técnicas desprecian, como locuras, los ensueños iniciales. Se refieren al punto a un conocimiento utilitario que les parece la sanción de un conocimiento experimental claro. Para ellos se temple el hierro a fin de obtener el acero porque se *ha reconocido* que, mediante el temple, el hierro adquiere elasticidad y dureza. Mas, ¿cómo se ha podido intentar esta aventura? Ciertas páginas del *Dictionnaire des Techniques* de Feldhaus resultan sumamente sintomáticas de ese positivismo ingenuo, de ese materialismo prematuro. Una suerte de materialismo externo oculta el materialismo profundo, el materialismo soñador. En el artículo *Aberglaube in der Technik*,¹⁵ Feldhaus se extraña de que las supersticiones más descabelladas se encuentren en los libros de los técnicos de la Edad Media. Distingue tres clases de obras: los libros de erudición, los libros de los físicos y los libros de los técnicos.

En cuanto a los de erudición, Feldhaus acepta que se vuelva a decir lo que ya se ha dicho. Está de acuerdo, por ejemplo, en que se relaten las opiniones de Plinio, buen resumen de *decires* sobre la naturaleza.

¹⁵ F. M. Feldhaus, *Die Technik der Vorzeit. der geschlichen Zeit und der Naturvölker*, p. 3.

Por lo que respecta a los físicos de la Edad Media aristotélica, Feldhaus acepta también que se encierran en sus prejuicios teóricos. Para ellos, dice, la experiencia no era sino un "extra"; el ideal que podía superarlo todo, incluso la experiencia, era la conservación de las ideas doctrinales y su encadenamiento. En lo tocante a los libros de los técnicos, cesa la tolerancia de Feldhaus: "No podía ser lo mismo por cuanto al técnico que trabaja manualmente". Para el técnico, el trabajo es un reductor de todos los sueños. Pero, entonces, ¿cómo se explica en los libros técnicos de la Edad Media la presencia de recetas manifiestamente inoperantes? Tal vez no sea, piensa Feldhaus, sino una manera de *velar* recetas secretas que el maestro pasa a su discípulo, una manera, también, de mofarse, entre iniciados, de la atención atónita de los profanos. De esa suerte, el taller tendría sus *Märchen*, sus cuentos de gran maestro. Pero esos cuentos se verían afectados por una singular falsedad. Indudablemente, en el destino del cuento está el evolucionar del misterio a la mistificación, de la emoción a la ironía, del símbolo al anagrama. Mas, ¿por qué habría la fragua de ser menos sincera, más engañosa que el rincón del hogar? ¿Y por qué subestimar los cuentos del trabajo? Por el contrario, ¿no se multiplicarán los sueños cuando la fuerza de transformación llegue a su climax? ¿Es necesario recordar que, en la Edad Media, la fragua mantiene vivo todo el pasado de la mina y de la metalurgia, que al herrero corresponde la gloria de hacer hierro a partir de piedras? Hacia el año 1100, Teófilo escribe que "será bueno templar el hierro en la orina de un chivo o en la de un niño pelirrojo". Este texto, dice el propio Feldhaus, se reimprime con suma frecuencia. ¿De dónde viene esa

fidelidad a la leyenda puesto que, precisamente, la receta está inactiva? En opinión nuestra, al menos satisface *una necesidad de leyenda*. La receta particular da derecho a recurrir a otras recetas particulares, ofrece una salida a los ensueños primigenios que siempre exigen a un valor material que esté ligado a fuerzas orgánicas. El temple en orina es un fantasma psicológico explicable. De ello recordemos sólo la presunción siguiente: en el momento en que el herrero sumerge el hierro candente en el agua fría, surge en él todo un enjambre de sueños, sueños más o menos salaces, sueños más o menos objetivos, sueños más o menos cósmicos. Las luchas de valor también son luchas injuriosas. La orina de chivo en cierto modo viene a *injuriar materialmente* al hierro impregnado de fuego. Se haría todo un libro si, desde el punto de vista del onirismo, se juzgara la adquisición simultánea de la *dureza* y de la *elasticidad* del hierro mediante el temple.

A decir verdad, el temple es pretexto para innumerables *ensueños de sutileza*, dicho sea en el estilo con el que se habla de un *espíritu de sutileza*. Imaginamos sin gran prueba que cada procedimiento especifica al acero templado. Por ejemplo, Blaise de Vigenère (*loc. cit.*, p. 128) afirma que, debido a los temples sutiles, el acero "tiene menos terresteidad que el hierro". El acero de Damasco está hecho de un hierro que fue "suavizado a causa de su manifiesta acritud". Para lograr ese "suavizamiento" se le *apaga* en un aceite de oliva en el que previamente se ha *apagado* varias veces plomo fundido. Del plomo al aceite y del aceite al acero intervienen así las participaciones de la *suavidad*, los ensueños de suavizamiento de una sustancia. Esos ensueños nos revelan toda una metalurgia metafórica.

Por otra parte, la explicación mediante un pensamiento engañoso, como propone Feldhaus, no aclararía ciertas páginas de la *Encyclopédie* que claramente es la Téc¹⁶nica expuesta a plena luz, sin preocuparse por secretos que guardar. En ella se podrá leer la práctica del temple en un agua con la que se ha preparado una infusión con una cabeza de ajo. Qué duda cabe de que nos hallamos lejos de la orina de chivo. Los prejuicios pequeños desplazan a los grandes. Pero basta con que quede un prejuicio pequeño para que los ensueños adquieran carta de ciudadanía y el acero sensible al ajo nos haga pensar en la metalurgia de los simples. La puerta de los ensueños cósmicos se ha abierto.

Por lo demás, basta con considerar una verdadera epopeya del trabajo como lo es el *Kalevala* de Elias Lönnrot para comprender que las fórmulas utilitarias no pueden corresponder sino a un aspecto particular del psiquismo del trabajador. En el *Kalevala*, el temple invoca en el hierro a todas las fuerzas cósmicas. Demos los elementos más característicos de esos ensueños que por doquiera desbordan la realidad.

La lengua del hierro no nacerá,
la boca de acero no vendrá,
el hierro no podrá endurecer
si no se sumerge de pronto en agua.
El herrero Ilmarinen
reflexionó un instante;

¹⁶ En un libro sobre la *Métallurgie de Barba*, traducido en 1751, se encuentran numerosas prácticas de temple. La siguiente es una de ellas: "Hiel de res, jugo de ortiga, orina fresca de cinco días, sal, vinagre destilado por partes iguales. Póngase el hierro al rojo y témplese en este licor con lo que se hará muy duro".

luego tomó ceniza,
preparó agua de lejía
para endurecer allí el acero,
para templar el hierro forjado.
El herrero probó aquella agua,
la examinó cuidadosamente,
luego pronunció estas palabras:
esta agua no me servirá
para endurecer mi acero,
para hacer sólido mi hierro.

Se necesitan fuerzas más remotas y más suaves. El herrero de la leyenda finlandesa pide entonces a la abeja que vaya a buscar hidromel de "seis bellas flores" "en la punta de siete tallos de hierba". Pero un avispon escucha esa petición y en vez de miel, en lugar de la quintaesencia del cielo, trae negros venenos. El avispon

Arrojó veneno de serpiente,
negra sanie de gusano,
pardo ácido de hormiga,
saliva de sapo
en el agua de temple del acero,
en el vaso para endurecer el hierro.

Mezcladas a las sustancias del bien, las sustancias del mal vienen así a explicar la ambivalencia del hierro que producirá la herramienta y la espada. El poema acaba con la acción del acero sanguinario.

¿Cómo no reconocer entonces que el temple induce valoraciones muy alejadas de los simples valores de utilidad? Por otra parte, mal se plantearía el problema si se evocaran temas mágicos. Estos temas existen, con toda razón se ha estudiado el nexo

entre la magia y la técnica. Pero la instancia onírica a que nos referimos es diferente de la instancia mágica. Corresponde a un plano un tanto vago, a determinaciones un tanto flotantes. Es precisamente la región de la simple imaginación de la materia, la región del onirismo del trabajo.

Por otra parte, la imaginación de la materia trabajada en la fragua puede ajustarse a recurrencias oníricas mucho más lejanas que esas imágenes dinámicas del temple. Cuando el herrero rocía su fuego para hacerlo más brillante, participa ya en ensueños materiales profundos. Sabe bien que un exceso de agua, que un agua en abundancia ahogaría la lumbre. Entonces maneja el hisopo con medida. Verdaderamente es un *rocío* lo que aporta al fuego de la fragua, un rocío bienhechor dotado de todos sus valores. Entonces no es extraño que esa práctica que consiste en rociar agua sobre el fuego dé origen a metáforas por las cuales la medicina recomienda *animar* el fuego de la vida mediante ligeras abluciones.¹⁷

En ciertos ensueños, la fragua realiza una especie de equilibrio material del fuego y fiel agua. Goethe nos da así, en una extraña página, una dialéctica de lucha y de cooperación del agua y del fuego. Sigamos entonces ese ensueño material ante la fragua.¹⁸

En un primer tiempo, "el herrero suaviza el hierro atizando el fuego que retira a la barra de metal su agua superflua". La barra de hierro tenía así aprisionada un agua residual cargada aún de las acritudes de la mina. El fuego de fragua seca ese hierro húmedo.

¹⁷ Cf. Daniel Duncan, *Histoire de l'Animal ou la Connaissance du corps animé*, París, 1687, prefacio.

¹⁸ Goethe, *Maximes et Réflexions*, trad. G Bianquis, p. 248.

He aquí entonces el segundo tiempo del ensueño material: "Pero, una vez depurado, el hierro se golpea y se doma, luego de lo cual, alimentándolo con un agua extraña, se le devuelve su fuerza". Así, el temple hace que el agua entre en el hierro, se le sueña como una *participación* del agua en el hierro forjado.

La página de Goethe bien puede servir de *test* para una distinción entre los valores de una explicación onírica y los valores de una explicación racional. Sin asomo de duda, se pondría en aprietos a una crítica que pretendiera reducir las imágenes a las percepciones. Se pueden examinar todos los colores de la fragua, describir todos los movimientos del herrero, mas no se encontrará ningún pretexto para sus juegos materiales del agua y del fuego.

En cambio, el crítico que sigue al poeta hasta el centro material de las imágenes no se extrañará de que un ensueño profundizado de ese modo conduzca a una moralidad. La página de Goethe en efecto termina refiriéndose a la imagen sumamente conocida de un hombre "formado" por un maestro. Esa imagen moral de su banalidad se apreciará si se estudian las participaciones que acabamos de señalar. Además se podrá leer el documento en dos sentidos y, en lugar de empezar por la imagen, se podrá empezar por la moralidad. Entonces se reconocerá que la imagen de Goethe es una contemplación *moral* del trabajo. Sin el intercambio de los valores estéticos y de los valores morales, la página de Goethe es inerte.

Si los ensueños del temple resultan tan numerosos y tan libres, tal vez se nos permita tomar por nuestra cuenta ensueños de avaricia sustancial que, según creemos, acompañan a los ensueños del temple. ¿Se

dejará el hierro candente, al hierro *enriquecido* con todas las fuerzas del fuego, *perder* tranquilamente la llama y el calor? No; al hundirlo de pronto en el agua helada se sueña con un procedimiento que *bloquee* en la sustancia todas las virtudes del fuego. Basta soñar sustancialmente, entregarse con toda su imaginación material a los sueños de la riqueza de las sustancias, a los sueños fuertes, para tener la *idea* de encerrar mediante el agua fría el fuego en el hierro, de encerrar a la bestia salvaje que es el fuego en la prisión del acero. Cuando relata el temple de *Nothung*, la espada legendaria de Sigfrido, Wagner escribe: "Cae en el agua un río de fuego, una furiosa cólera escapa de ella silbando, el frío rígido la doma". Domar no es aniquilar, es enjaular. Lo mismo se lee en el *Kalevala*. En la artesa de temprar:

El acero fue presa de la furia,
el hierro echaba pestes.

Y en la alquimia encontraríamos muchas otras imágenes del *fuego cogido en la trampa*, del fuego encerrado. El temple por bloqueo del fuego es un ensueño normal. Es un ensueño de la fragua.

Y ahora se coordina todo el lirismo de la *espada reluciente*. La espada no sólo remite a los rayos del sol. En la batalla, en el choque, devolverá el fuego aprisionado. Relucirá, no con un reflejo, sino por su virtud íntima, no por la violencia de un golpe, sino por la valentía de su metal. El "calor" del combate existe ya en potencia en el "fuego" de la espada templada heroicamente. La espada forjada y templada con todos los ensueños de la fragua es materia de heroísmo. En su sustancia, es legendaria antes de pertenecer al héroe.

Qué duda cabe de que los ensueños se detendrán, de que, terminado el trabajo, se reconocerá que el acero templado ha endurecido, a las claras se verá que raya el hierro enfriado perezosamente. Mas esas experiencias objetivas vienen sólo a confirmar ensueños primigenios. Los ensueños son así verdaderas *hipótesis oníricas* que, buscando un poco, hallaríamos en la base de las técnicas más claras.

Esos ensueños profundos se deben despertar si se quiere dar toda su fuerza a las imágenes de la moral o, más exactamente, si se desea dar a la moral la fuerza de las imágenes. Un carácter bien templado sólo puede serlo en una adversidad explícita y múltiple, entendiendo bien que el *temple* es una lucha, que el temple triunfa en un combate de elementos, desde el fondo mismo de las sustancias. La etimología no nos daría sino significados sin virtud, significados nominalistas. El *valor realista* de las palabras sólo se encuentra en los ensueños primigenios.

8

Ahora que hemos estudiado algunos ensueños de herramienta, démonos cuenta de un encanto literario particular de la fragua. En efecto, la fragua es un modelo de *cuadro literario*. Brinda la oportunidad de una *composición francesa* tanto más fácilmente *compuesta* cuanto que tiene un centro: el hierro golpeado sobre el yunque. Este centro de colores es también un centro de acción. La fragua nos aparece así como *unidad de trabajo* que, en el bello drama de la actividad cotidiana, ha de compararse con las exigencias de la tradicional *unidad de acción*. Por consiguiente, la fragua puede servirnos para determinar el concepto de *cuadro literario*.

En el cuadro literario, se dibuja con nombres y se pinta con adjetivos. Comparada con la paleta del pintor, la paleta literaria naturalmente es muy reducida. Tiene apenas unas cuantas palabras claras, demasiado claras, apenas algunas sonoridades para expresar toda la gama de colores y de ruidos. Pero, precisamente, algunas valoraciones íntimas propician matices literarios. En la fragua, el diálogo de los colores simples se da entre el oro y el negro. Estos colores se animarán si el escritor puede hacer subir el contraste no sólo a las vivacidades de la antítesis, sino también hasta el interés de las ambivalencias.

Demos un ejemplo de las profundidades sentimentales de ese juego de los dos colores simples. En su bello estudio sobre el simbolismo de Verhaeren, Charles Baudouin demostró la frecuencia de la oposición *negro y oro* en la obra del poeta. El autor insistió en la belleza de las imágenes que juegan con ese contraste. Le sorprendió el extraño título de una obra de juventud, *En Flambeaux noir*.¹⁹ "Es, dice Charles Baudouin (*loc. cit.*, p. 122), la fórmula más concisa del choque del oro y del ébano, del fuego y del negro". Pensamos que el juicio de Baudouin puede recibir una prueba más, si se pasa de la imaginación de los colores a la imaginación de las materias y de las fuerzas. Por otra parte, la palabra *choque* no sale gratuitamente de la pluma del psicoanalista. Sí, muchos poemas de Verhaeren se producen por el "choque del oro y del ébano" o, más exactamen-

¹⁹ El ensueño del *fuego negro*, tan frecuente entre los alquimistas. es, en muchos aspectos, una imagen del carbón ardiente que se extingue y que es reavivado por el soplo. De este ritmoanálisis colorido, que va del rojo oscuro al rojo vivo, se recibe una verdadera lección de fuerza respiratoria. Es uno de los elementos vigorosos de un activismo del soplo.

te, por el choque del ébano *contra* el oro, por el martillo negro *contra* el hierro brillante en la dinámica todopoderosa de la fragua. El oro y el negro ya no son simplemente colores puestos uno cerca de otro para que intercambien valores luminosos ante una mirada profunda. Son sustancias. Sustancias en lucha. Sugieren la lucha del hierro y del oro, una lucha en que el escritor, en la continuación de su obra, ha de encontrar todas las participaciones que animan el coraje del trabajador. En una trasmutación de todos los valores materiales, el herrero expulsa el oro del hierro. El hierro forjado valdrá más si ha perdido sus riquezas rutilantes. Con ello ganará dureza de sustancia invencible. Los colores tienen de pronto una energía. Significan energías humanas.

El cuadro literario de la fragua se duplica entonces con el drama material de una eminente unidad de trabajo. Reduciendo todas las imágenes, todas las metáforas a esa unidad de trabajo, se comprende la fuerza voluntarista de este cuadro literario: en literatura, la fragua es uno de los grandes ensueños de la voluntad.

9

¿Puede este cuadro literario contemplado en la fragua de la aldea recibir mayor ilustración? Por ejemplo, viendo el sol poniente posarse sobre el yunque, ¿tomará algún soñador furioso un martillo legendario para hacer brotar del bloque incandescente las postreras chispas?

Hagamos aquí una confidencia sobre la propia historia de nuestras investigaciones. Al trabajar los problemas de la imaginación habíamos reconocido cierto interés en examinar de manera sistemática la

dilatación de las imágenes literarias hasta el plano cósmico. Y fue siguiendo ese hábito de agrandamiento cósmico de las imágenes como nos planteábamos el interrogante anterior que fue para nosotros una verdadera *hipótesis de lectura*. Pese a lecturas abundantes, variadas y necesariamente minuciosas, puesto que nos es preciso buscar la imagen detallada, nuestra hipótesis permaneció años aguardando. Nos parecía vana, se nos antojaba surgida de una simple ensoñación personal, de una ensoñación que no tenía derecho a figurar en esta colección de ensueños objetivos que tratamos de ordenar. Y sin embargo, ¡cuántos soles ponientes hemos visto en nuestras lecturas, cuántos soles de sangre, cuántos soles pasados a cuchillo! Nunca hemos sentido con tanta claridad lo bien fundado del artículo en que Gabriel Audisio denuncia el exceso de las imágenes de *sangre* en la literatura contemporánea.

Sin embargo, cierto día, una feliz lectura vino a sancionar la hipótesis de *la fragua de la noche*. La imagen se esboza en *Tess of the d'Urberville* (trad., I, p. 277) donde Thomas Hardy ve "el sol hundirse tras el horizonte, como una gran fragua en el cielo". En *Les forestiers*, Thomas Hardy insiste en la imagen (trad., p. 98): "Ella se volvió hacia el poniente en llamas semejante a una gran fragua donde se preparaban universos nuevos". Luego, el cartapacio aumentó poco a poco. La poesía de la *aurora atormentada*, que anima tantas páginas en la obra de Mary Webb, se expresa con una imagen semejante:²⁰ "Enormes nubes negras en forma de yunque parecían listas para un aterrador trabajo de herreros y luego un reflejo de fragua tiñó de rojo el oriente". Un verso aisla-

²⁰ Mary Webb, *La Renarde*, trad., p. 369.

do de un poeta ruso, Maximiliano Volochin (antología Reis) dice lo mismo, sin terminar la imagen:

[Allí donde los golpes de un martillo forjaron auroras.]

En un antiguo poema, José Corti da la imagen más desarrollada:

Cual bloque de hierro golpeado sobre el yunque
se adelgaza el sol tras los golpes reiterados
de quién sabe qué Titanes que, muy lejos, en la
bruma, forjan, para el ocaso, haces de claridad.

La imagen también se impone al poeta provenzal:

Dirías...
que de manescan fantasi
tabason, sus lou souleú rouge.
Aubanel, *Li Fabre*

Una vez reconocida la *imagen princeps*, no se puede desconocer más su vida profunda, su vida cósmica. La imaginación humana quiere desempeñar su función en plena naturaleza. Ya no hay entonces necesidad de una imagería muy colorida, de formas dibujadas muy claramente para vivir una imagen que crece, que adquiere valor cósmico, valor mítico. De tal suerte, ¿no es en cierto modo un *mito de Vulcano aéreo* el que da resonancias profundas a una estancia de Loys Masson en su *Prière à Milosz?*:

Cerré vuestro libro y de pronto fue como si me hubierais dado un martillo de ámbar y con aquel martillo de ámbar de las nubes del Norte hacía yo resonar la noche tropical.

Esta imagen poética tal vez parezca oscura. Precisamente necesita ser revelada, en el sentido fotográfico de la palabra, por la imagen *princeps* del ocaso martillado y del oriente forjado. El ensueño de lectura es entonces sensible a tonalidades ocultas, descubre las infinitas profundidades de un alma que imagina. En efecto, para producir esa imagen, el poeta ha puesto en acción poderes múltiples que cubren varias regiones del inconsciente. La imagen del martillo de ámbar que golpea las nubes no es una imagen efímera, un arreglo de visiones dadas por espectáculos simplemente contemplados. Se llama al trabajo a un ser de tempestad activo. Si se forzara la nota, se oirían el fuelle de fragua en el huracán y fragores de yunque en el trueno.

En otro poema de Loys Masson se lee: "Mis puños se envuelven en el polen de los lirios silvestres que flotan sobre la nula espalda de los montes y en mi cabeza golpean fraguas sus serpientes de fulgores".²¹

Un crítico racionalista —como hay tantos—, un crítico que quiere que las imágenes se coordinen en un mismo plano, acaso encuentre sobrecargada la imagen de Loys Masson. Él no vivirá la imagen dinámica que realiza la síntesis del puño, de la fragua y de las serpientes de fulgores. Pero quien se entregue a la imaginación dinámica sentirá el poder de imágenes de un puño apretado. Con frecuencia ocu-

²¹ *Poème des Camarades*, citado por Leon-Gabriel Gros en su bello libro *Poètes contemporains*, p. 185.

re así: el puño apretado busca el yunque, aunque deba triturar lirios silvestres.

Explicando a un poeta por otro poeta, para estar enteramente seguro de eliminar al filósofo que quiere pensar en mí cuando yo quisiera tanto entregarme a la dicha de escribir, compararé con las estancias de Loys Masson estos dos versos tan simplemente dinámicos de Gilbert Trollet:²²

*Vers d'invisibles enclumes
Nous allions, les poings serrés.*

[Hacia invisibles yunques
íbamos, apretando los puños.]

El puño quiere un obstáculo, un adversario, un yunque. Imaginar al puño en una vana crispación es deshonar una cólera dramática, empañar la imagen de la invencibilidad.

¿Cómo no reconocer asimismo en la imagen de Loys Masson los grandes beneficios de la cosmicidad de las imágenes? Con el sol poniente golpeado por el martillo del soñador, hemos hecho elevarse la imagen de la fragua, como tantas otras imágenes, al nivel cósmico. En cierto modo, la síntesis es aquí aún mayor. El ocaso tropical es el que sufre la violencia de los vientos martilladores del norte. Esta síntesis es una nostalgia que, ante el paisaje atormentado del cielo europeo, se encuentra con el paisaje natal. ¿No vino el poeta de la felicidad de las islas a sufrir el dolor de un continente guerrero? ¿Cómo comprendemos así la fidelidad de un Loys Masson a los "paisajes inviolados"! No hay paisajes literarios sin los lejanos nexos con un pasado. El pre

²² Gilbert Trollet, *La Benne Fortune, Vieux Port*, p. 13.

sente nunca basta para hacer un paisaje literario. Vale decir que el inconsciente está siempre en un paisaje literario.

Una página de Zola confirma la realidad de la imagen del sol poniente martillado. En efecto, da un verdadero recíproco de la imagen cósmica, pone el sol en las propias tinieblas del taller. Cuando en *L'Assommoir* termina la escena de la fragua desarrollada por Zola en nueve grandes páginas, el autor concluye: "El hogar nuevamente se llenaba de sombra, de un ocaso de astro rojo que de pronto se hundía en una profunda noche"²³ (p. 217). Esas inversiones en las metáforas demuestran suficientemente que las imágenes no tienen la gratuidad que se les supone y que, con un poco de paciencia, se podría construir un cuadro de dialécticas de las metáforas recíprocas.

Algunos escritores extranjeros producen la mis-na imagen. Para Joaquín González,²⁴ un monte de los Andes es un yunque que al alba recibe al sol como materia por trabajar: el dorado caudal del sol horada al fin la obra maestra tan largamente formada en el retiro inviolable de las nubes, y el poeta Argentino evoca a los Cíclopes de ignoradas mitologías, como si las fuerzas cósmicas tuvieran que so-portar, bajo los cielos más diversos, el dominio de los mismos gigantes. La contemplación de la naturaleza, dice también el poeta, necesita sueños seculares. El hombre encuentra siempre y dondequiera los misinos sueños.

²³ La misma inversión de imagen se encontrará en *Maître Daniel Rock* un cuento de Erckmann-Chatrian. Al fondo de la fragua, el hogar es "como el sol púrpura de julio en su ocaso".

²⁴ Joaquín González, *Mes Motagness* [*Mis montañas* trad., p. 151.

En la violenta cosmología de D. H. Lawrence, a la que reaniman, reimaginándolos, los mitos mexicanos, los propios dioses son creados en *la fragua cósmica*.²⁵

Son las más nobles de las cosas creadas, fundidas en la hoguera del Sol y de la Vida, y golpeadas sobre el yunque de la lluvia con los martillos del rayo y los fuelles del viento. El cosmos es una inmensa hoguera, el antro de un dragón en que héroes y semidioses, los hombres, se forjan una realidad.

Si se concedieran al lenguaje todas sus virtudes, se entendería que cualquier realidad debe ser "forjada". La realidad provista de sus signos humanos indispensables está hecha de objetos duros debidamente recortados, doblados, enderezados, largamente forjados. No es un simple conjunto de objetos que se ofrecen tranquilamente a ojos entreabiertos. "Sólo conocía la realidad", dice Joé Bousquet, "erigida contra mí". Es necesario llegar más lejos y activar la preposición *contra* hasta hacer de ella la provocación de la voluntad humana. El ser que forja acepta el desafío del universo erigido contra él.

Precisamente, en el universo lawrenciano surgido de la fragua del sol, la función del hombre consiste en mantener ese desafío. "El sol creador", dice, "es un dragón terrible, grande, de los más poderosos, pero, *sin embargo, de una energía inferior a la nuestra*." Subra-yamos el tema lawrenciano que fundamenta el energetismo imaginario. Al designar al sol como una fragua, el hombre que sueña se constituye en herrero. El maestro de fraguas es un maestro de universos. Trabaja al mundo como un obrero a los objetos.

²⁵ D. H. Lawrence, *Matinées mexicaines*, trad . p. 218.

Por lo demás. para qué tantos comentarios La poesía contemporánea tiene una vida tan dilecta que un poeta mete los cuadros cósmicos más grandes en una línea. Rene Char escribe: "la tinta del atizador y el rojo de la nube son lo mismo". Quienes no vean al punto esta identidad algebraica podrán restablecer, como variable intermedia, el fuego de la fragua. Confiando en la fulguración de la lectura, el poeta ha "eliminado" la realidad intermedia. Ha consérvalo todos los valores de la imagen.

Al volver, en diciembre de 1946, de un nuevo viaje al país de los dogones, Marcel Griaule tuvo a bien comunicarnos los documentos relativos a las leyendas de herrero. En ellos tuvimos una inesperada confirmación de nuestra hipótesis de lectura. Para los dogones, el sol es "el fuego de la fragua celeste". A ese fuego de fragua roba el herrero mítico el fuego que traerá a la tierra. Así, pues, el fuego robado es un fragmento de sol. Habiendo cogido ese fragmento de materia incandescente con un bastón curvo terminado en forma de boca, bastón idéntico a los empleados actualmente por los ladrones de fuego ritual. El herrero lo deposita en la piel del fuelle que, formado por dos vasijas, es, él mismo, una imagen del sol. "la piel del fuelle", nos dice Marcel Griaule, "es una parte de la superficie del sol: ha conservado el fuego robado... Cuando dejo de usarse, el herrero la dio a su mujer, quien la usó para hacer girar la rueda cuando aprendió a hilar." Posteriormente insistiremos en esta convergencia de oficios. Es signo de la convergencia de los símbolos que merecería un estudio especial. Así, en las peripecias del robo del fuego, del herrero se protege del rayo lanzado por el sol cubriéndose con la piel del fuelle, lo cual dio origen al escudo. Una imagen valorada atrae todos los valores.

Cuando, por la imaginación, el sol poniente ha sido forjado en el horizonte, se comprende mejor el ensueño de una fragua subterránea, se tiene una imagen más para analizar los mitos de Vulcano. Algunos mitólogos nos dicen que los volcanes dieron origen a las fraguas de Vulcano. Pero los volcanes son sumamente raros para que susciten tantos ensueños sobre las fraguas subterráneas. Y tal vez valga más escuchar al mitólogo que reimagina y no al mitólogo que sabe. En el argumento del libro quinto de *Orphée*, Ballanche escribe:

La isla de Lemnos tuvo un volcán, lo cual dio lugar a que se ubicaran allí las fraguas de Vulcano; mas esto pertenece a una mitología *a posteriori*. La mitología espontánea, por ejemplo, la de Hornero, sitúa las fraguas de Vulcano en el cielo.

En definitiva, el sol poniente abatido sobre los montes tal vez dé imágenes de un universo que trabaja. No es necesario, como lo proponía J.-P. Rossignol, ir a buscar a regiones "ricas en hierro", "las divinidades de las funciones que demandaban movimientos violentos y mucho ruido".²⁶ El ruido, la fuerza, la grandeza, en suma, la cosmicidad de las imágenes resultan de la amplificación natural de la vida imaginaria. Un soñador de la fragua nunca tendrá necesidad de un volcán para oír los martillos subterráneos, nunca necesitará una mina real para tener un mundo que forjar.

Hemos reunido imágenes asaz numerosas sobre cierto tipo de sol poniente. Daríamos una falsa idea de la imaginación si no repitiéramos cuán raras son

²⁶ J.-P. Rossignol, *Les métaux dans L'Antiquité*, 1863, p. 91.

las imágenes. Fueron recabadas luego de lecturas considerables y el lector notará con razón la manía de un coleccionista en el hecho de que sólo hemos dedicado atención a esa imagen rara. En realidad, el sol poniente es una imagen de nirvana, una imagen de paz, de aquiescencia en la vida nocturna y, como tal, esa imagen del sol que se despliega, que se dilata, del sol que asocia el universo a su reposo domina un gran sector del ensueño de la noche. Mas precisamente en una doctrina *antinirvana*, como es la doctrina de la imaginación dinámica que presentamos, cobra singular significado esa imagen del sol que el trabajador pleno de sueño y pleno de fuerza martilla sobre el collado. Parecería que el soñador obligara al sol a estrellarse, que lo obligara a enterrarse. Entregado a su ensueño cósmico, el soñador acaba su día de trabajo tomando conciencia de su fuerza que domina el universo.

Aunque el forjador parezca ausente, por el solo hecho de que la imaginación ponga al sol sobre el aunque, una impresión de fuerza invade al poeta. El sol es entonces *vigoroso*, vigoroso en su ocaso. El alma más tierna ha encontrado ese matiz. En *Aurora Leigh*, Elisabeth Barrett Browning contempla "un promontorio sin agua". A ese promontorio:

El vigoroso sol lo cogía al anochecer
y lo usaba como yunque, llenando
los estadios del cielo de rayos deslumbrantes
para protestar contra la noche y las tinieblas.

En el preciso momento en que va a extinguirse sobre el yunque de la tierra, el vigoroso sol, *the vigorous sun*, protesta contra la noche, ensueño extraño de una voluntad que quiere mantener al mundo

trabajando y vivo. Ese *ocaso* desea ya la energía de la aurora más allá del nirvana de la noche que comienza.

Una vez que nos entregamos a los deleites dinámicos de la imagen, todo aquello que lucha en la naturaleza —todo lo que nos figuramos en lucha en el mundo resistente— es un consejo de exaltación. En consecuencia, las prácticas de nirvana con toda razón demandan que el espíritu se vacíe poco a poco de sus imágenes. En cambio, el antinirvana, la filosofía del despertar, atrae el exceso de imágenes, la facticidad de las imágenes, facticidad que es garantía de novedad, en pocas palabras, el antinirvana invoca a todos los valores que sustituyen la contemplación por la provocación.

10

Por otra parte, estudiar un mito en su onirismo profundo es tarea mal preparada por una psicología que ha desdeñado demasiado los estudios del inconsciente, mal preparada también por una erudición que busca significaciones racionales. Aquellos mismos que aman las leyendas pueden abatir su tonalidad. Demos un ejemplo de lo que llamaremos una *leyenda disminuida*.

En *Kenilworth* (caps, IX, X y XII), Walter Scott utiliza a su manera un fragmento de un viejo relato del ciclo de Veland el herrero. Según una versión del mito, el herrero es un ser invisible, una potencia subterránea. ¿Tiene algún caballero necesidad de herrar su corcel al pasar por el desierto paraje en que aparece este fantasma de la tierra? Tiene que atarlo a una piedra que todo el mundo conoce en la aldea

vecina. Sobre esa piedra debe depositar el dinero que pagará al herrero. Ahora, que se aparte, que se esconda y, sobre todo, que no intente ver al misterioso herrero pues, de lo contrario, no se cumpliría el sortilegio. El caballero pronto oirá el ruido del martillo sobre el yunque. El martillo golpeará el hierro durante el tiempo que sea necesario para forjar las cuatro herraduras. Cuando se haga el silencio nuevamente, el dinero ya no estará sobre la piedra, pero el caballo tendrá herraduras nuevas.

En esta oscura leyenda, a la que habría que reanimar en un largo ensueño de las potencias subterráneas, Walter Scott se anduvo con tapujos. Finalmente, todo ese misterio de corcel herrado por el demonio se racionaliza de manera pobre. Sólo se trata de un miserable obrero que teme trabajar en el tenderete de la aldea. A causa de un pasado de aventuras, no tiene esperanzas de encontrar "prácticas por las vías ordinarias; trata de atraérselas aprovechándose de la credulidad de los lugareños".

Así, la leyenda se disipa, lejos de constituirse en leyenda, las imágenes legendarias *se relajan*. E incluso, en el relato de Walter Scott, Wayland Smith, pobre descendiente de Veland el herrero, temiendo que se le considere brujo, abandona la fragua subterránea. Del ser subterráneo, señor de las fuerzas del fuego y de la tierra, el novelista hace un ser aprensivo que "apenas" se atreve "a poner a cocer sus alimentos por temor a que el humo lo delate".

Como en muchas otras páginas, Walter Scott pone *razones* donde antes había *sueños*. Pone artimañas donde reinaba la fuerza. No sabe referir los sueños y las aventuras a un *sueño absoluto*. No encuentra el *onirismo absoluto* de la fragua. A decir verdad, Walter Scott va a contracorriente de la profundización del

ensueño. Da a la leyenda tratamiento de novela policíaca. Para él, es necesario que todo se explique en la conclusión, que todo se explique humanamente, mediante razones razonables, por intereses y metas sociales. El romanticismo no va más allá de los trajes y los oropeles, el psiquismo romántico no es activo. Entonces se menosprecia el tropismo del ensueño subterráneo. El maestro herrero abandona su antro para recorrer el mundo y la novela concluye como un héroe que acaba mal: el herrero se hace criado de un noble caballero.

También podemos apreciar una *disminución de leyenda* en obras que pretenden exaltar *las fuerzas legendarias*. Algunas *racionalizaciones sordas* vienen a amortiguar los impulsos míticos. Y, extraña inversión de perspectivas, se puede decir que existen *racionalizaciones inconscientes*; en las leyendas se infiltra un racionalismo irreflexivo. He aquí una prueba tomada de la comparación de *Sigfrido* de Richard Wagner y de la leyenda de Veland el herrero.

Como ha de recordarse, rota en dos pedazos, la legendaria espada de Sigfrido nunca ha podido ser reforjada por Mimo, el herrero enano y cojo, el herrero positivo y triste. Sigfrido, quien, antes de ser guerrero, es un herrero legendario, va a intentar esa hazaña de la fragua: rehacer una espada rota, una espada vencida. ¿Cómo lo hace? De acuerdo con es-ta leyenda, obedece a un sueño de poder sustancial íntimo, un sueño de intimidad del hierro, un sueño de *la ferreidad*. Muy lejos está de las ideas de ajuste, de unión, de yuxtaposición que gustamos de atribuir a un *homo faber*: lima la espada rota para reducirla a polvo. Esto equivale ya a esperar una virtud dialéctica, equivale a aplicar a fondo el principio: destruir para crear, del cual ofreceremos otros ejemplos en

un capítulo ulterior. Ir al yunque para recobrar la forma, poner el acero en polvo para reforjar la espada, de aquí un procedimiento que sorprende a Mimo, el gnomo razonable, como "una tontería". Mimo exclama: "¡Ahora soy tan viejo como la gruta y como el bosque y nunca he visto cosa igual!"

Y, sin embargo, en este punto fue donde Richard Wagner manifestó verdadera timidez respecto del onirismo de la leyenda, aquí fue donde *disminuyó la leyenda*. En efecto, si volvemos a Veland el herrero, nos damos cuenta de que el legendario herrero no se contenta con limar la espada y con reducirla a polvo. Toma la *limadura de hierro* y la mezcla con *harina*. Agregando *leche*, hace una *pasta*. ¡Cuántos ensueños lentos y dulces no habría que reconstruir para justificar la *pasta de hierro*! Mas, ¿cómo cocer esa *pasta*, cómo cocerla suavemente? El herrero de la leyenda da la pasta como pastura a los animales del corral. En el buche de las aves se hará la cocción más suave, la cocción más natural. Ya sólo habrá que forjar sus deyecciones.²⁷

Como vemos, una larga *técnica de envilecimiento* precede a la *técnica de los valores*, cuando aceptamos *soñar con la materia*, determinar su esencia como si esa esencia fuera un *valor*.

Wagner no llegó entonces *al fondo de la leyenda*, fácilmente se le encontrarán disculpas. Por otra par-te, cuando Depping y Francisque Michel pasan a hablar de las pequeñas bolas de hierro que tragan las

²⁷ Esta práctica no es excepcional. En el siglo XVII, René François describe una manera de hacer perlas: "Se falsifica la perla de mil maneras, con vidrio, y sobre todo triturando nácar, preparando pasta con ella haciendo que la traguen las palomas, las que, con su calor natural, las cuecen, las pulen y las arrojan" (Rene François. [/-/] *Merveilles de Nature et des plus nobles Artifices*, 1657).

aves, agregan, fieles a la mitología razonable, a la mitología clásica, poco interesada en sopesar el onirismo de las imágenes: en esta parle, "el cuento es insignificante" (*loc. cit.*, p. 55). Y sin embargo añaden que el mismo cuento se encuentra a orillas del Rin y en las márgenes del Eufrates. Para un cuento "insignificante", ¡es un auditorio muy grande y muy fiel! El psicoanálisis no tiene dificultad en dar "significación" a ese cuento insignificante. Sea que esos cuentos se trasmitan, sea que nazcan espontáneamente, su uniformidad demuestra con bastante claridad lo uniforme de las zonas profundas del inconsciente.

11

Al envejecer, los mitos declinan, su onirismo se detonaliza. En un ensayo sobre el sacrificio que Georges Gusdorf ha tenido la amabilidad de facilitarnos en manuscrito, este autor demuestra que algunos mitos de sacrificio terminan por amonedarse en piezas de escaso valor. De los mitos chinos recuerda precisamente la forja consignada por Granel: "La fabricación de objetos de metal era una obra santa".²⁸ La unión de los metales se entiende al modo de la unión de los sexos; la aleación y la fusión incluyen la aplicación del rito de matrimonio. Trescientas muchachas y trescientos muchachos se entregan al trabajo de los fuelles. "Pero —agrega Granel— la fusión y la aleación todavía podían obtenerse si se entregaban a la obra solamente el herrero y su mujer. Lo único que tenían que hacer era arrojar a la hoguera. El rolado se hacía in-

²⁸ Granel, *La civilization chinoise*, pp. 225 y ss.

mediatamente." Al parecer, por su exceso, el fuego del amor da el último toque al poder metalúrgico del hogar real. Las imágenes dan el último toque a la realidad.

Por lo demás, he aquí que empieza la decadencia de los *sacrificios de la fragua*. Granet observa que no se ha

sacrificado siempre a la pareja entera. El maestro fundidor se ha limitado a entregar a su mujer al horno divino que produce la aleación. Para que este procedimiento económico parezca suficiente, hasta con admitir que la divinidad del horno era del mismo sexo que el herrero. La mujer arrojada a esa divinidad masculina le era dada como esposa. Dándole a su mujer, el herrero, por una especie de comunión sexual, se aliaba a su patrono... Al metal salido del colado, siempre se le consideraba bisexuado.

Pero el "procedimiento económico" llega más lejos, nos conducirá de los símbolos a la realidad humana, a *pagar soñando*, en buena moneda de valor onírico:

Para obtener la fusión de los metales, en vez de arrojarse al horno, los herreros podían simplemente arrojar en él las uñas y el cabello. Marido y mujer los arrojaban juntos. Poseyendo las prendas ofrecidas por ambas mitades de la pareja, la divinidad poseía por entero a ésta y a su doble naturaleza, pues dar la parte es dar el todo.

Podría decirse: dar imágenes reducidas es dar la realidad entera.

Qué duda cabe de que los dioses siempre son más o menos evasivos, por lo que siempre se podrá creer que el sacrificio en la fragua se dirige a divinidades

lejanas. Pero aquí es donde intervienen los ensueños de la imaginación material. Muy exactamente son esos elementos *intermedios, esas fuerzas imaginarias de transacción* que nos permiten verificar en los fenómenos, en las propias transformaciones materiales, la eficacia de nuestros sacrificios simbólicos. ¡Qué súbita llama cuando los cabellos mezclados del herrero y de su mujer llegan a arder en el horno de la fundición! ¡Qué feliz calor el que acompaña a la conciencia del sacrificio cumplido! ¡Qué repentina suavidad en el arrabio escarlata! Soñando con suficiente intensidad, aún puede verse a la realidad realizar los sueños. Mediante la estratagema de los sacrificios simbólicos hay continuidad entre las operaciones que deseamos ver cumplidas y las transformaciones efectivas.

En un mismo libro (*Some chinese Ghosts*), Lafcadio Hearn recurre dos veces al mismo tema de sacrificio: el fundidor de campanas obtiene una de maravilloso tañido, porque su hija cae al metal en fusión; el propio alfarero se arroja al horno para lograr una porcelana que "semejaba la carne conmovida por el murmullo y que se estremecía al ocurrírsele un pensamiento".

12

Un ser tan comprometido en la leyenda, un héroe del trabajo como el herrero, es, en cierto modo, un *jefe natural*. Como dice Michelet:²⁹ "El hierro ennoblece, el martillo es tanto un arma como una herramienta". Maurice Lecerf dice:³⁰

²⁹ Michelet, *la Bible de l'Humanité*, p. 222.

³⁰ Maurice Lecerf, *Le Fer dans le Monde*, p. 49.

El Gran Ferré que lucha solo contra cien enemigos es un campesino herrero que ha hecho por sí mismo su armadura. En Francia, los *Jacques*, sublevados que siguen al pobre Konradi durante la Guerra de los Campesinos en Alemania, la mayoría de las veces son comandados por sus herreros.

"Yu el Grande, primer rey de China, es un herrero" (Granet, *loc. cit.*, p. 229). Dice Michelet (*La Bible de l'Humanité*, p. 112):

Durante tres, durante cuatro mil años, Persia cantó a su herrero. Rindió honores al trabajo, sin avergonzarse. En el gran poema de sus tradiciones nacionales. Gustasp, su héroe, quien se va a ver el Imperio romano, se encuentra sin recursos. ¿Qué hubiese hecho Rolando en esa Babilonia de Occidente? ¿Qué hubiesen hecho Aquiles y Ayax? Gustasp no se intimida. Se ofrece, se propone a un herrero. Pero su fuerza es demasiado grande. Al primer golpe, parte el yunque en dos.

Esta es una hazaña que se repite con frecuencia en los cuentos.³¹

El herrero con frecuencia es intermediario entre los dioses y los hombres. En su tesis (p. 152), Dumézil cita mitos en que los dioses se dirigen al herrero como al poseedor del fuego más grande. El herrero Mamurio es quien prepara la ambrosía.

³¹ Georges Lanoc-Villéne (*Le Livre des Symboles*, Letra B, p. 27) recuerda que la barba es símbolo de fuerza: "A Vulcano siempre se le representa barbudo... Todavía en tiempos del Segundo Imperio, en nuestros campos de Occidente, los aldeanos llevaban el rostro enteramente afeitado, salvo el carretero, el herrero... El herrero con frecuencia se ponía arracadas en las orejas con el fin, según creía, de protegerse los ojos contra el fulgor del bogar, de la crepitación de la llama y de las chispas que su poderoso martillo hacía brotar por todas partes".

Los tiempos modernos no abandonan estas creencias. En *Souvenirs d'Enfance et de Jeunesse* de Renán (Ed. Calmann-Lévy, in-12, p. 74), encontraremos un ejemplo de plegaria a golpes de martillo:

Me contaron la manera en que mi padre fue curado de la fiebre cuando niño. Por la mañana, antes de que saliera el sol, lo llevaron a la capilla del santo que la curaba. Al mismo tiempo llegó un herrero, con su fragua, sus clavos, sus tenazas. Encendió su horno, calentó al rojo sus tenazas y, poniendo el hierro ante el rostro del santo: "Si no le quitas la fiebre a este niño, voy a herrarte como a un caballo". El santo obedeció inmediatamente.

Desde el punto de vista de la imaginación de los elementos, el oficio de herrero aparece como un *oficio completo*. Implica ensueños que conciernen al metal, al fuego, al agua, al aire. Wieland el herrero es al mismo tiempo un mito del fuego y del viento. Tiene alas, forja alas. Las almas más diversas vienen a tomar de la leyenda rasgos particulares. En el poema de Viellé-Griffin (*Wieland le forgeron*), el mito inspira al poeta por su poder aéreo. En la iconografía del dragón, encontramos con frecuencia formas aladas.

Por otra parte, con toda evidencia, el dragón es un *monstruo forjado*. Es un ser de vértebras de hierro, de vértebras salientes. Y, en la vida moderna, las imaginaciones cortas lo ven con los rasgos de un ser metálico. Relatando un cuento suizo en que un cerrajero lucha contra un dragón, Alejandro Dumas escribe: "Los dos adversarios avanzaron uno contra otro... ambos enfundados en su armadura, una de acero, la otra de escamas".³² Pero, leyendo *material-*

³² Alejandro Dumas, *Impressions de Voyage, Suisse*, t. II, p. 90 La espada forjada por el cerrajero fue templarla "en el helado manantial del Aar y en la sangre de toro recién degollado".

mente la página de Dumas, se siente claramente que las dos armaduras son del mismo metal. En *La Nef* de Elémir Bourges, el carro de Hefastos es tirado por un dragón. El fabuloso animal es tierra y fuego. Escupe llamas. Es una fragua móvil. En cambio, en los mitos dogones, el herrero se halla estrechamente ligado a los principios del agua. En efecto, tomando posesión del principio del agua, será un gran benefactor de los hombres. Como nos lo indica Marcel Griaule,³³ el herrero es entonces un héroe agrícola. Aporta a los hombres no sólo el fuego del cielo, sino también los granos por cultivar. Enseña a los hombres el arte de las trampas para atrapar la caza. Es inteligente y fuerte. Al son del martillo sobre el yunque, sabe atraer la lluvia (cf. p. 799). El herrero mítico encuentra remedios en la ceniza. Así, por cualquier avenida que abordemos nuestro problema, llegamos siempre a las mismas conclusiones de la convergencia de los valores. Quien tiene un valor imaginario, ve afluir los principios de la omnipotencia. Ninguna sustancia del taller magnificado puede ser inerte. He aquí la *ceniza* de la que nada se había dicho y que ahora habría que soñar si no temiéramos abusar de la paciencia del lector.

Gendre, ô mot infini, ô refrain éternel,
[Ceniza, oh palabra infinita, oh eterno refrán,]

escribía Gustave Kahn en *Le conte de l'or et du silence*, p. 205.

Algunas visiones muy condensadas pueden mos-

³³ Marcel Griaule, *Masques dogons*, 1938, pp. 48 y ss.

tiar la tetravalencia material de los ensueños de la fragua. Bernardin de Saint-Pierre³⁴ concede a Virgilio la gloria de haber reunido sobre el yunque de Vulcano, que forja los rayos de Júpiter, los cuatro elementos, haciéndolos "contrastar": la tierra y el agua-el fuego y el agua:

*Tres imbris torti radios, tres nubis aquosae
Addiderant, rutili tres ignis, et alitis Austri.*

Bernardin de Saint-Pierre agrega:

A decir verdad no hay tierra propiamente dicha, pero Virgilio da solidez al agua para hacer las veces de ella; *tres imbris torti radios*, literalmente: "tres rayos de lluvia tórrida", para hablar del granizo. Esta expresión metafórica es ingeniosa: supone que los cíclopes han torcido gotas de lluvia para hacer de ella partículas de granito.

Todo se hace hierro sobre el yunque, todo se endurece bajo el martillo. Basta con torcer un agua suave para hacer de ella una materia ofensiva.

Tomar al mundo por sus cuatro elementos equivale a constituirse en demiurgo, en semidiós. En el capítulo de "Les travailleurs de la mer" subtítulo "La forge", Victor Hugo indicó la grandeza de esa dominación coherente de los elementos materiales:

Gilliat sintió un orgullo de cíclope, señor del agua, del agua y del fuego. Señor del aire; había dado al viento una especie de pulmón, creado en el granito un aparato respiratorio y cambiado el soplador en fuelle. Señor del agua; de la pequeña cascada tenía un remojo. Se-

³⁴ Bernardin de Saint-Pierre, *Etudes de la Nature*, 1790, t. IV, p. 310.

ñor del fuego; de aquel peñón inundado había hecho brotar la llama.

Esta página tal vez nos parezca fácil y artificial. Es porque no sentiremos, como el escritor, la fuerza singular de una imagen que arraiga el taller en la naturaleza, que devuelve la fragua a la caverna. En un capítulo ulterior, volveremos a encontrar la imagen de la caverna del trabajo, del taller subterráneo. Desde ahora se siente claramente que la fragua en la caverna es una imagen fundamental del inconsciente del trabajo.

Si en vez de ser un simple filósofo que busca instruirse en los libros, fuéramos un psiquiatra que dispone de abundante material psíquico, propondríamos a nuestros pacientes como tema de asociación las imágenes de los grandes oficios humanos. Nos parece que en ellas hallaríamos no sólo asociaciones de ideas, sino también *asociaciones de fuerzas*. Fácilmente tendríamos entonces *tests* de agresividad, *tests* de coraje. Podríamos medir y clasificar las voluntades del despertar, hacer el cuadro de los deseos musculares, de las veleidades de actuar sobre la realidad. La función de la realidad —y de sus desviaciones— tendría mejor prospección mediante las imágenes que mediante los proyectos enunciados conceptualmente. La imagen en efecto es menos social que el concepto, es más apropiada para revelarnos al ser solitario, al ser en el centro de su voluntad. Dime cómo te imaginas al herrero y te diré con qué corazón pones manos a la obra.

Vamos a terminar este largo capítulo, en que los ensueños de herrero son tan múltiples que acaban por disgregarse, desarrollando algunas reflexiones sobre *la creación herrera*. Esta creación es muy distinta de la creación por amasamiento de un limo, tan distinta que podríamos hacer una dialéctica del alfarero y del herrero legendarios. Uno endurece la materia suave, otro suaviza la materia dura. Naturalmente, los dos polos de esta dialéctica se hallan lejos de estar explorados al mismo grado. Como dice Pierre Guéguen, el dios arcillero ha multiplicado sus obras. Es difícil concebir una Creación sin pasta de modelar. Sin embargo, hay seres forjados sobre el yunque. De ello vamos a ofrecer dos testimonios, uno tomado del mito, otro de la literatura.

La creación herrera está en el centro de la célebre epopeya popular finlandesa: *El Kalevala*.-Hagamos un rápido resumen de una escena central guiándonos por la traducción de J.-L. Perret³⁵ En el canto XVII (Ed. Stock), el herrero legendario entra en el ser metálico de la tierra. Posteriormente caracterizaremos esta parte del mito. Por el momento sólo consideramos el descubrimiento de la mina. El ser de la tierra es un viejo canoso:

Un tiemblo le crecía en la nuca,
un árbol en la punta del mentón,
una mata de mimbre en la barba,

³⁵ Lamentablemente, una edición ("Renaissance du Livre") fue abreviada. No se tradujo el canto IX. Canta el origen del hierro. ¿No es sintomático que ese canto se considere indiferente para el lector medio? Por lo demás, Jean-Louis Perret dio a las ediciones Stock una excelente traducción de la obra de Lönnrot.

en su frente un soberbio abeto,
un pino silvestre entre los dientes.

El héroe saca "la espada... de su cinturón de cuero duro", corta "el tiemblo de la nuca", abate "los abedules de las sienes"... "los frondosos pinos de los dientes". Hunde entonces el venablo de hierro en la boca del fantasma dormido:

En las encías gesticulantes,
entre las mandíbulas chirriantes,

y grita al ser de la tierra, en el propio sentido de la provocación del trabajo:

Ahora, esclavo del hombre,
deja de dormir en la tierra.

El héroe instala su fragua en la caverna del vientre:

Su camisa fue una fragua,
de las mangas hizo un fuelle,
de su pelliza una bolsa de viento,
de su pantalón un tubo,
de sus medias cabos de unión,
la rodilla le sirvió de yunque,
su codo se transformó en martillo.

Fuerza es subrayar la simbiosis de lo metálico y de lo vivo: una rodilla tiene la dureza del yunque, el codo es un martillo. Leyendo materialmente el texto, pronto se siente la armadura que se forja el herrero acomodarse al cuerpo, en cierto modo ser su propio cuerpo (Canto XIX):

Se hizo botas de hierro
y canilleras de acero.

.....

Se enfundó la camisa de hierro,
se ciñó el cinturón de bronce,
buscó mitones de piedra,
se puso manoplas de hierro.

Para atrapar al lucio fabuloso, monstruo modelo de la cota de
mallas,

El herrero Ilmarinen,
el gran martillador eterno,
se forjó pronto un águila de hierro,
un gran halcón de plumas blancas:
le puso uñas de hierro,
garras de acero endurecido.

La tenaza de hierro, la uña de acero, la garra metálica han
conservado entonces su virtud genética para producir el ave
forjada. No será difícil interpretar la lucha del águila y del
lucio como una lucha de la fragua. El águila hunde una de sus
garras en el lomo del lucio, la otra "en una montaña de acero,
en una colina de hierro".

El mundo entero y sus seres activos son vistos bajo las
especies metálicas. El ser existe en toda su fuerza cuando se ha
revestido, cuando se ha organizado metálicamente.

En otro canto de *El Kalevala*, el herrero hace salir del fuego de
fragua una oveja de pelambre mezclada de oro, de cobre y de
plata, hace salir un potro

Crin de oro, cabeza de plata,
Los cuatro cascos de bronce.

Luego sale del hogar una mujer (*loc. Cit.*, p. 509):

Hizo piernas a la mujer,
hizóle piernas y brazos,
pero no caminaban las piernas,
los brazos no podían abrazar.

En otro canto (XLIX), dice el herrero:

Martillo una luna de oro,
un caro sol de pura plata,
para colgarlos del cielo.

.....

Pudo al fin izar la luna,
poner al sol en su lugar,
a la luna sobre un abeto,
al sol en la copa de un pino.

Ha forjado el cielo,

Martillado la bóveda del aire.

Puede evocar el sol, al que sacó de la piedra y que ha forjado:

Bello sol sacado de la piedra,

.....

sal siempre por la mañana,
danos a todos salud,
acerca la caza a nosotros
la presa al alcance de la mano,
¡la suerte a nuestro anzuelo!
Prosigue tu curso saludable,
tu carrera sin enfermedad.

Lejos de cualquier influencia de los mitos, un gran soñador encuentra los principios del génesis metálico. William Blake abandona las imágenes plásticas de la arcilla. Crea cual se graba, sobre la materia dura. De ese metalismo trabajado se encontrará un admirable poema en el canto III del primer libro de *Urizen*. William Blake ofrece allí una verdadera creación de la cólera. Por decirlo así, el ser humano está forjado "sobre la roca de la eternidad" en una suerte de rabia martillada, expulsando mediante el martillo "cataratas de fuego, de sangre y de hiel", arrojando fuera del ser cualquier materia de molice y de sanie.

Todo está roto, recortado, quebrado,³⁶ cuando el dios herrero conforma al hombre de hierro, lo rompe todo, quiebra ya el tiempo en horrendos pedazos:

El profeta eterno hinchaba el negro fuelle, manejando sin descanso las tenazas; y el martillo golpeaba sin reposo, forjaba cadena tras cadena, en anillos contando las horas, los días y los años.

Ese tiempo anillado es el propio tiempo de la voluntad. Parecería entonces que el hombre naciera

³⁶ En un mito dogón, las articulaciones de las piernas y de los brazos se hacen *a posteriori* sobre los miembros enteros. El yunque que lleva el herrero prometico le rompe las piernas en la corva, la masa cae sobre los brazos y los rompe en la sangradura del corlo (comunicado por Marcel Griaule). De un modo puramente imaginario, Hermann de Keyserling. *Südamerikanische Meditationen* (trad., p. 15) capta "por primera vez el sentido de esos mitos peruanos, según los cuales el gnomo, minero y herrero subterráneo, es la creatura más antigua respecto al hombre". En las páginas que siguen, de Keyserling hace un comentario, un tanto cuanto precipitado, en que el espíritu del metal, la virtud del mineral, coopera en la formación de un pueblo telúrico.

sobre un yunque, como una cadena, encadenado vértebra a vértebra, remachado pieza por pieza. Luego se pega con "la soldadura de hierro" y con "la soldadura de bronce":

Iron odor et odor of brass.

Esa primera cadena, ese ser metálico fundamental, es la propia serpiente de la que será preciso hacer crecer al hombre. Cuando crece la serpiente, siempre lo hace por algún fragmento íntimo, expulsando el metal de las escamas.

The serpent grew, casting its scales.

(Cap. VI)

Cada sentido es un anillo de maldición, una manera de encadenar el espíritu a las vértebras primitivas. Ved cómo se forja la dura concha de las orejas:

Dos orejas de volutas comprimidas
sobre los orbes de su visión
brotaron, surgieron y se petrificaron
al tiempo que crecían; y se consumó una cuarta
Edad,
era de nefasta calamidad.

La lengua es una llama roja, dispuesta a trabajar el hierro. Por tanto se presenta como inversión ardiente de la metáfora que siempre exige ver lenguas en las llamas del hogar. Todos los órganos del hombre son fuerzas proyectadas. Así es el hombre forjado de Blake, tan distinto

del hombre amasado, del ser confiado a las aguas primitivas. En los versos de William Blake hay ruidos metálicos. Las sonoridades se enfrentan, incluso sin evocar ni el bronce ni el hierro:

*Shudd'ring, the Eternel Prophet smote
With a stroke from his north to south region.*

El sufrimiento inscrito en los poemas en realidad parece ser una rebelión de los miembros remachados, de los sentidos con cadenas. Al capricho de ciertas almas, ese sufrimiento no tiene la intimidad de una pasta hechizada. En verdad es el dolor de una energía. Es el dolor más ambivalente, el que se siente y se mitiga *rebelándose*.

SEGUNDA PARTE

VII. LA ROCA

Habla a la piedra en su lengua —y a tu palabra la montaña—
rodará hasta el valle.

Mistral, *Mireille*, VI

1

Para encontrar en el mundo de sensaciones y de signos en que vivimos y pensamos las imágenes primigenias, las imágenes *princeps*, las que explican, juntos, al universo y al hombre, es necesario reanimar en cada objeto primitivas ambivalencias, acrecentar más la monstruosidad de las sorpresas, es necesario acercar, hasta que se toquen, la mentira y la verdad. Ver con nuevos ojos sería aún aceptar la esclavitud de un espectáculo. Existe una voluntad mayor: la de ver antes de la visión, la de animar toda el alma con una *voluntad de ver*. ¡Crevel vivió muy a menudo esa primitividad! Para él, "ser espontáneo" es un consejo inerte, un consejo verbal. Todo recomienza, todo comienza sólo para quien sabe ser "espontáneamente espontáneo".

La ambivalencia de las imágenes no se satisface mediante una simple paradoja, como tampoco la belleza es sinónimo de lo pintoresco. ¿Cómo entrar en la intimidad del contraste? De manera tal vez demasiado simple, pero sumamente clara, la imagen literaria de la *roca* va a darnos un ejemplo de esas contradicciones imaginarias primitivas.

Para Novalis, las rocas son imágenes fundamentales. "Primogénitas de las hijas de la naturaleza: las rocas primordiales", dice en *Henri d'Ofterdingen*. A esos seres de universos, que también son seres de la prehistoria de nuestra imaginación, Víctor Hugo, un gran poeta de la roca, los vivirá "en el instante poético", poniendo de algún modo en acción *la espontaneidad espontánea*, llevando el contraste hasta la materia, dando la vida vaporosa al fósil compacto. "Nada cambia de forma como las nubes de no ser las rocas..." (*L'Archipel de la Manche*, p. 21.)

Muy a menudo, el soñador de nubes ve rocas aglomeradas en el cielo con nubes. He aquí lo recíproco. He aquí la vida imaginaria intercambiada. Un gran soñador ve el cielo en la tierra, ve un cielo lívido, un cielo derruido. El montón de rocas en todas las amenazas de un cielo tempestuoso. En el mundo más estable, el soñador se pregunta entonces: ¿qué irá a ocurrir?

"No hay caleidoscopio más pronto a derrumbarse; los aspectos se disgregan para recomponerse: hace de las suyas la perspectiva." De esta suerte, en un tema demasiado fácil, captamos aquí un viraje de los valores de la solidez y de la deformación. Naturalmente, la imaginación material deberá proponer imágenes más comprometidas en la materia, pero el filósofo debe instruirse sobre casos elementales. Henos aquí en el centro en que se intercambian entre nubes y rocas los valores imaginarios. A voluntad, haremos de lo real lo imaginario o de lo imaginario lo real. Cuando algunas metáforas son reversibles, estamos completamente seguros de vivir en estado de gracia de imaginación. La vida es ligera. Las pesadillas más espantosas producen alegrías estimulantes, grandes alegrías crueles, las alegrías ambivalentes...

¿Por qué, en efecto, habría de retener la roca su forma humana, su forma animal, más sólidamente que la nube que pasa? ¿No es acaso una forma *subjetivamente* primaria, formada precisamente en la *voluntad de ver*, en la *voluntad de ver algo*, mejor aún en la *voluntad de ver a alguien*? La realidad está hecha para "fijar" nuestros sueños.

Pero la ocasión es buena para demostrar que la *imagen literaria* en general no es una forma empobrecida de la imaginación. Por el contrario, *la imagen literaria* es la imaginación en plena savia, la imaginación al máximo de libertad. Sólo la imaginación literaria de la roca tolera el juego de estas semejanzas. Sería extraño que un pintor diera a una roca forma humana. Sólo el escritor puede limitarse, con pluma fácil, a sugerir una semejanza. A propósito de la roca, escuchemos entonces la discusión de la imaginación y de la percepción razonable. La razón repite: "Es una roca", pero la imaginación sugiere incesantemente mil nombres más: *habla* el paisaje, rige sin fin cambios de cuadro. ¡El verbo es tan evidentemente la fuerza creadora! No hay entonces alucinación sin delirio, no hay imagen poderosa sin comentario de prodigio.

De tal suerte parecería que, en una especie de diálogo de las rocas y de las nubes, el cielo viniera a imitar a la tierra. La roca y la nube se acaban una a otra. El abismo rocoso es una avalancha inmóvil. La nube amenazante es movimiento en desorden.

Releamos, en un poema de André Frénaud, esta magnífica *imagen completa*, esta *imagen cielo y tierra*:

*Inexorable paroi, les roches noirs.
Les nuages ont romblé tous les seins de la Nuit.*

*Le vent tmnquille dans les avalanches de pierres.
Il est là.*

[Inexorable pared, las rocas negras,
las nubes colmaron toda sima de la Noche.
El viento suave en los aludes de piedras.
Allí está.]

La jeune Poésie, II

Asistimos, dice un soñador, a un nacimiento rocoso en el cielo. Lo que me emociona sobre todo en los Alpes es la comunicación entre las rocas y las nubes. Nunca puedo, sin cierto temor respetuoso, ver que aparece la blanca cauda de una nube saliendo del flanco de la montaña: ¿no es esto asistir cada vez al nacimiento de un ser? (E. W. Eschmann, *Entretiens dans un Jardín*, trad., p. 25.)

De esta mayéutica rocallosa encontraríamos muchas otras imágenes si siguiéramos en todas sus energías diferenciadas la poesía de los precipicios. Veríamos a las rocas amontonadas producir lavas del cielo. Veríamos —retorno a la madre— a las nubes del cielo entrar en la cantera abierta. "Nubes hambrientas vacilan sobre el abismo", dice uno de los más grandes soñadores *terrestres* (W. Blake, *Marriage du Ciel et de l'Enfer* [*The Marriage of Heaven and Hell*], trad. Gide, Ed. José Corti, p. 11). Mas no terminaríamos si quisiéramos estudiar todas las dialécticas de la roca y de la nube, si quisiéramos vivir la intumescencia de la montaña. En esos hinchamientos y en sus picos, en su tierra redondeada y en sus rocas, la montaña es vientre y dientes, devora el cielo nublado, engulle los huesos de tempestad y el propio bronce de los truenos.

Desde luego, un soñador de locas no se contenta en absoluto con un juego de perfil, con un nombre que bromea de paso acerca de una forma pasajera. Incluso cuando la imaginación interviene aún, necesita "ligas" materiales. Aunque Victor Hugo tenga el sentido del granito, prefiere el gres cuando se trata de mantener visiones deformantes (*Alpes et Pyrénées*, p. 222).

El gres es la piedra más divertida y más extrañamente, amasada que exista. Entre las rocas es lo que el olmo entre los árboles. No hay apariencia que no adopte, ni capricho que no tenga, no hay sueños que no realice; tiene todas las figuras, hace todos los gestos. Parece animado por un alma múltiple. Discúlpeleme la frase a propósito de esa cosa.

En el gran drama del paisaje, el gres desempeña el papel de caprichoso; unas veces grande y severo, otras gracioso; se inclina como luchador, se hace ovillo como un payaso; es esponja, pudín, tienda, cabaña, cepa de árbol; aparece en un campo entre la hierba a flor de suelo en pequeñas jorobas leonadas y ensortijadas y semeja un rebaño de ovejas dormidas; tiene rostros que ríen, ojos que miran, mandíbulas que parecen morder y tascar el helecho: coge los zarzales cual puño de gigante que sale de tierra bruscamente, la antigüedad, que gustaba de las alegorías completas, habría tenido que hacer de gres la estatua de Proteo.¹

¹ Si coleccionamos con un poco de paciencia las imágenes, muy pronto nos damos cuenta de que no son en absoluto ocasionales. La *imagen de gres* es así muy regular. En *L'Anuance faite à Marie*, Claudel escribe: "Piedras monstruosas, gres de formas fantásticas... parecen animales de épocas fósiles, ídolos a los que crecieron mal la cabeza y los miembros". C.f. Eugene Sue, *Lautréamont*. p. 72.

El poeta da incidentalmente el ejemplo de una *alegoría completa*, de una alegoría realizada por la piedra en el prado, en el campo. Ahí se condensa el diálogo de la imagen y de la materia, allí se *naturalizan* las más antiguas tradiciones. Una suerte de *mitología inmediata* entra así en acción en las contemplaciones del poeta, en el soñador que va a hablar de sus visiones. Hagamos un rápido esbozo de esa mitología al estado naciente, de esa alegoría natural.

A veces, con algunas imágenes, ciertos poetas saben ponernos en situación de terror. Parecería que, con unas cuantas palabras, pudieran amasar un crepúsculo en torno a una *roca literaria*, que, en unos cuantos versos, pudieran petrificar el aire nocturno y echar a rodar nuevamente las piedras detenidas. Así, ¿saliendo de qué camino hueco encontró Guillevic aquellos "monstruos": "Hay monstruos que son muy buenos" y que dan miedo?

*Un soir -
Où tout sera pourpre dans l'univers,
Où les roches reprendront leurs trajectoires de folles,
Ils se réveilleront.*

[Una noche -
cuando todo sea púrpura en el universo,
cuando las rocas vuelvan a sus trayectorias locas
se despertarán.]

Terraqué, p. 27

Y, luego, en la noche de Carnac:

*Les menhirs la nuit vont el viennent
Et se grignotent.*

.....

*Les bateaux froids poussent l'homme sur les rochers
Et serrent.*

[Los menhires de noche van y vienen
Y se pellizcan.

.....

Los fríos barcos empujan al hombre a las rocas
y aprietan.]

Terraqué, p. 50

Un poeta, de inspiración meditada, como Guillevic encuentra así —sin duda lejos de toda reminiscencia— la mitología de los desfiles rocosos. Debe recordarse cómo engañaron los argonautas a las rocas monstruosas que aplastaban acercándose a los viajeros lo suficientemente audaces para atravesar el desfiladero. Los argonautas soltaron una paloma que, protegida de Minerva, no dejó sino unas plumas de la cola en el estruendo de las rocas. Y mientras los peñones se apartaban para recobrar impulso, la nave de Jasón se lanzó por el paso. Una vez más, las rocas apenas pudieron dañar la proa.

Los barcos fríos, los peñones que flotan en el mar, se estrechan más lenta, más cruelmente. A fin de cuentas son fuerzas de una mitología más verdadera, de un onirismo más profundo que los sueños de la mitología tradicional demasiado explicados, explicados de manera demasiado racional, de modo demasiado figurativo. Por la simple ley del onirismo, un desfiladero "se estrecha", no al estilo tranquilamente descriptivo del geógrafo, sino con el realismo psicológico completo en la imaginación y con la lentitud de las fuerzas inenarrables.

Al parecer, en su propia inmovilidad, la piedra colosal da una impresión siempre activa de surgi-

miento. Paseando en Cornualles, D. H. Lawrence (*Kangourou*, trad., p. 305) describe así "el aspecto primitivo del páramo y de los enormes bloques de granito que salen de la tierra". "Es fácilmente comprensible que los hombres adoren a las piedras. No es la piedra. Es el misterio de la tierra, poderosa y prehumana, que demuestra su fuerza." Un poeta como Gabriel Audisio revive también un poema de la fuerza inspirado por la piedra: manejando, en una pesadilla, mazas que su sueño había cuadrado en piedra, reconoce todos los combates de la edad de piedra.

*Merci de m 'enseigner la haine et la vengeance.
Je deviendrais plus dur que le noeud de vos poings.*

[Gracias por enseñarme el odio y la venganza.
Seré más duro que el nudo de vuestros puños.]

Gabriel Audisio, *Poèmes du Lustre noir*
La edad de piedra

Asimismo, con su sentido directo de la imaginación ofensiva, Henri Michaux nos dice breve-mente: "Un hombre fue golpeado por cierta roca que había mirado demasiado. ¡La roca no se había movido!" La razón bien puede decir que la roca está inmóvil. La percepción bien puede confirmar que aún está en el mismo sitio. La experiencia bien puede enseñarnos que la piedra monstruosa es una forma plácida. La imaginación provocadora ha en-tablado el combate. El soñador que empuja quiere derribar la piedra hostil. Vivamos la lucha obstinada de un personaje de Knut Hamsun (*L'Eveil de la Glèbe*, trad., p. 365) contra la piedra enterrada.

Patea, fuerte y amenazante, a la piedra por todas partes; la hará pedazos. ¿Por qué no? Cuando alguien siente un odio mortal por una piedra, romperla es simple formalismo. ¿Y si la piedra resiste, si se niega a dejarse caer? La veremos entonces sobrevivir a esa lucha despiadada.

¿Por qué entonces el mundo de la piedra no habría de devolvernos hostilidad por hostilidad, hostilidad sorda por miedo dominado? ¡Qué bien hace leer en Michaux que podemos ser muertos por una imagen! Tantas fuerzas se animan en la hipócrita ambivalencia, siempre en fuerzas ostensibles y en fuerzas ocultas, siempre en ataques y en huidas. Amar y odiar producen ambivalencia sentimental. Provocar y temer forman una ambivalencia más profunda, más estrecha puesto que está en el propio nudo, ya no del sentimiento, sino de la voluntad.

La contemplación activista de las rocas se eleva desde ese instante al orden del desafío. Es participación en fuerzas monstruosas y dominio sobre imágenes aplastantes. A las claras se siente que esta vez la literatura está mejor situada que cualquier otro arte para lanzar ese desafío, para repetirlo, para multiplicarlo y, a veces también, para insinuarlo.

Viviendo un poco en las rocas, olvidaremos tanto desmayo. Baudelaire escribió en alguna parte: "Nuestros paisajistas son animales demasiado herbívoros". Un sueño de solidez y de resistencia debe entonces llevarse a la categoría de los principios de la imaginación material. La roca es así una imagen primigenia, un ser de la literatura activa que nos enseña a vivir lo real en todas sus profundidades y sus prolijidades.

Mas, naturalmente, la literatura del desafío debe ser asociada a la literatura del miedo. Basta una imagen para hacer temblar un universo. ¡Qué apertura de drama cósmico en una sola línea de Nietzsche! "Se pone a temblar el corazón del viejo demonio de las rocas" (*Le Gai savoir*, trad. Albert, p. 105). La función de la roca consiste en poner terror en el paisaje. Lo mismo cree Ruskin (*Souvenirs de jeunesse*, trad., p. 363): "Lo único que un inglés pide a una roca es que sea lo suficientemente grande para darle impresión de peligro; necesita decirse: si se desprendiera, me aplastaría sin remedio". Es el requisito para que la contemplación sea un coraje y el mundo contemplado el entorno de la vida de un héroe. El mundo es una leyenda. Hasta un personaje tan sentencioso como Valvédre, en la novela de Georges Sand, deja entrever bajo su filosofía fácil una profunda perturbación ante el ser de la roca (Georges Sand, *Valvédre*, p. 29):

No odio a la roca, tiene su razón de ser, es parte de la estructura terrestre. Yo respeto su origen e incluso lo estudio con cierta turbación religiosa; pero veo la ley que la arrastra y que, al mismo tiempo que la disgrega, reúne en una común fatalidad su ruina y la de los seres de creación más moderna que han crecido a sus flancos.

Así se lee un destino de aplastamiento en la contemplación de la roca. Parecería que el ser valiente pudiera retardar el derrumbe, pero que llegará el día fatal en que sea triturado bajo el granito desplomado. ¡Cuántas tumbas ejemplifican esta imagen!

Para muchos soñadores, la pesada roca es en

efecto la *lápida de sepulcro natural*. Meditando cerca de una piedra *espantosa*, cerca de una piedra *aplastante*, especie de abismo del peso, "La Roca de la Tierra", Fierre, el personaje de Melville, escribe (*Pierre*, trad., p. 156):

Con frecuencia había pensado que no había lápida sepulcral que pudiese preferir para sí misino por encima de aquel imponente monumento funerario que parecía exhalar el gemido quejumbroso y enlutado de algún dulce adolescente de la época antediluviana, cuando las hojas se mecían suavemente en derredor.

Todo un Egipto imaginario es asociado por Melville a esa aislada roca perdida en el campo occidental. La enorme tumba imaginaria le sugiere un "Hamletismo del mundo antiguo". En un inundo de rocas sin historia, vuelve a ver así un *Egipto natural*, una Pirámide en donde quiere encontrar un laberinto y una tumba. Siguen páginas en que la prueba del valor es precisamente un desafío al Poder de aplastamiento de la monstruosa roca, un desafío a una imagen de la muerte. El personaje se ha deslizado por un angosto espacio, entre la tierra y la roca superior:

[...] si cuando yo me sacrifico en nombre del Deber, mi propia madre me resacrifica, si el propio Deber es sólo un espantajo, si al hombre se le permite todo y queda sin castigo, entonces Masividad muda, ¡cae sobre mí! Has esperado eras; de ser así, no esperes más; ¿a quién más querrías aplastar sino al que está tendido allí y que te invoca?

Por otra parte, el simbolismo humano de ciertas leyendas es a veces tan claro que nos desinteresamos demasiado fácilmente del material de imágenes que utilizan esas leyendas. La literatura *pensada* perjudica a la literatura *imaginada*. Interpreta el carácter humano, deja de participar en la vida de las imágenes. Así, la *roca* de Sísifo es una simple palabra para *designar* una ciega fatalidad, la fatalidad de un hombre que ya no *ve* a su enemigo, una fatalidad *delega-da* en el instrumento de castigo por el hombre que castiga.

Un matiz verdaderamente real es borrado por este nominalismo, por esta interpretación que demasiado rápidamente es *racionalista*. Sin embargo, apoyado contra su roca, ¡Sísifo es la imagen de una lucha real contra un objeto real! ¿Por qué cobrar sólo la *forma* del simbolismo y no tratar de vivir su dinamismo? Es que aquí el *interés* es sumamente pobre. No vivimos, ya no vivimos *la piedra*. ¡Cuántos paseantes pasan ante la cantera sin entrar en ella! ¿Cómo podrían comprender así *la amenaza de la piedra y el valor del puntal*? Todo se animará en cambio si se evoca el onirismo del trabajo. El mito de Sísifo aparece entonces como *la pesadilla del cantero*. Saturada de lo efímero, la mitología clásica cuenta todas las intrigas humanas que ha causado la condena de Sísifo. Mas, como dice Albert Camus en su bello libro *Le mythe de Sisyphe* (p. 104): "No se nos dice nada de Sísifo en los infiernos". Camus se aparta del trabajo infernal, que él describe muy bien en media página, para juzgar como intelectual la inutilidad de la faena, para *convencerse* de su absurdo. Y, sin embargo, como diría un bergsonian, ese traba-

jo *habrá sido absurdo*, pero, en su realización, ¿dónde se encuentra la marca de ese absurdo? En el instante del esfuerzo, Camus dice de manera enigmática: "Un rostro que pena tan cerca de la piedra ya es piedra él mismo". Muy por el contrario, yo diría que una roca que recibe tan prodigioso esfuerzo del hombre es ya hombre ella misma. Los veo enfrentarse. La roca explicita el esfuerzo humano, es el bello complemento de objeto de un bíceps consciente de su fuerza. Y, en la cima de la colina, cuando un accidente hace rodar la roca infernal, ¿mediante qué suprema destreza, arrojándose a un lado, evita Sísifo ser aplastado? En resumen, el tormento de Sísifo es un partido de fútbol un tanto largo y, visto por un pesimista, cualquier deporte podría ser designado como figura del absurdo. "Habría que imaginar a un Sísifo feliz", dice Albert Camus cerrando su libro. Para ello, basta con no dar demasiada importancia al accidente de la noche, cuando la mala suerte y el cansancio hagan rodar a los abismos la roca penosamente izada hasta la cima. A la mañana siguiente el sol sale para todos, recomenzamos a vivir y a trabajar. En el orden de la imaginación dinámica está bien todo lo que empieza bien.

5

Por lo demás, la *impasibilidad* de la roca es en sí misma una amenaza. Como, en nuestros libros sobre la imaginación, una de nuestras metas es distinguir algunos de los temas de una *mitología inmediata* —mitología sin duda sumamente débil ante la mitología trabajada por las tradiciones, multiplicada en los sueños de todo un pueblo—, no vacilaremos en se

ñalar los ensueños más íntimos, los más personales, mediante leyendas. Desde esta perspectiva, nos parece que la verdadera materia *de la esfinge* es la roca.

Como es natural, no tenemos la pretensión de aportar por una vía tan oblicua la menor contribución a la mitología culta. Pero, en el propio nivel de la imaginación literaria, nos llama la atención un frecuente equiparamiento de la imagen de la roca y de la esfinge. ¿No es ello prueba de que hay cierta reciprocidad entre las imágenes de cultura antigua y las imágenes de la contemplación ociosa? Nuestro sueño a lo largo del camino hueco en la campiña misteriosa vuelve naturalmente a encontrar todos los enigmas humanos.

Así, en *La Bible de l'Humanité* (p. 162), Michelet escribe, como si se impusiera por su propio peso: "Y la propia piedra, erguida en el camino, nos propone el enigma de la esfinge".

En *I. 'Arabie Pétrée*, Pierre Loti encontró esas esfinges naturales (*Le Désert*, IX): "En los lúgubres cruces de aquellos desfiladeros, vagas cabezas de elefantes o de esfinges, puestas en primer plano sobre los amontonamientos de formas, parecen contemplar y *mantener*, las desolaciones circundantes". El propio Loti subraya aquella desolación mantenida, aquella tristeza enigmática del paisaje cuidado por mons-ruos de piedra.

Por su parte, ¿no piensa Víctor Hugo en la esfinge cuando dice en *Le Satyre* (ed. Berret, *Légende des Siècles*, t. II, p. 597):

... les rochers, ces visages

.....

Guettent le grand secret, muets, le cou tendu.

[... las rocas, esas caras

.....

acechan el secreto, mudas, con el cuello tendido.]

¿No evoca el poeta la frente de la esfinge en este verso?

Le froncement pensif du sourcil des rochers.

[El fruncimiento pensativo de la ceja de las rocas.]

Le Satyre

La imagen de *la frente de la roca* —imagen incomprensible si no está en la memoria el pensamiento de la esfinge— se retoma con frecuencia en la obra de Víctor Hugo. El repertorio de Edmond Huguet, que está lejos de ser completo, cita una docena de ejemplos.² Esta imagen es una aplicación objetiva del verdadero *complejo de la frente pensativa* que Charles Badouin definió en su psicoanálisis del amo.

En una meditación de Thoreau (*Walden*, trad., p. 238), es sensible una extraña inversión de la imagen que vincula la frente pensativa y la roca. La inversión va muy lejos. Thoreau busca la significación con frecuencia legendaria de "la profundidad" de los estanques. No siempre es necesario que el agua sea profunda. Si la margen es montañosa, con picos y peñones que se reflejan en el agua, basta para que soñemos una profundidad. El soñador no puede soñar ante un espejo que no sea "profundo". Y Thoreau agrega: "En nuestros cuerpos, una ceja atrevidamente saliente domina e indica una profundidad

² Huguet, *Le Sens et la Forme dans les Métaphores de Victor Hugo*, pp. 150-151.

correspondiente de pensamiento". En nuestro libro *La tierra y los ensueños del reposo*, tendremos otras oportunidades de demostrar la isomorfia de las imágenes de la profundidad. Esa isomorfia funciona entre el peñón que domina las aguas y la ceja que domina los ojos. Irguiéndose por encima del estanque, la roca excava un abismo bajo las aguas. Los geógrafos explicarán las cosas de otro modo. Pero perdonarán a un filósofo soñador que busque en el mundo todas las imágenes "de la profundidad de reflexión".

A veces la imagen está más escondida, entonces nos hace soñar más. Parecería así que la pregunta de la esfinge fuera menos inhumana y que, como examinador indulgente, sople un poco la palabra del enigma en una semiconfidencia:

*Si iun jour tu vois
Qu 'une pierre te snurit,
Iras-tu le diré?*

[Si un día ves
que una piedra te sonríe,
¿irás a decirlo?]

Guillevic, *Terraqué*, p. 19

Así, todas las sutilezas psicológicas acaban por expresarse en las rocas insensibles. La leyenda humana encuentra sus ilustraciones en la naturaleza inanimada, como si la piedra pudiera recibir *inscripciones naturales*. El poeta sería entonces el más primitivo de los paleógrafos. De esta suerte la materia es profundamente legendaria.

Tal vez comprenderemos mejor las funciones de hostilidad de la *roca literaria* si releemos el capítulo que Ruskin dedica al *paisaje medieval* en su libro *Modern Painters* (trad. Gammaerts, pp. 95 y ss.). Sería de esperar ver en ese capítulo apreciaciones sobre la elección de los sitios. Pero finalmente las referencias a la pintura parecen menos numerosas que las referencias a la literatura. Lo que está en juego es el mundo de Dante, la montaña dantesca, la roca dantesca. El realismo acortado de Ruskin pronto queda convencido: el Infierno es algún sitio desolado de los Apeninos (p. 98):

Dante se figura que las rocas son de un gris cenizo tierno, más o menos manchado con marrón del ocre de hierro. Ése es precisamente el color de la calcárea en los Apeninos; su tono gris resulta en especial frío y desagradable.

A ojos de Ruskin, basta para hacer un Infierno.

En cuanto a la sustancia de la roca dantesca, Ruskin la caracteriza con palabra rápida: se rompe en fragmentos bajo el martillo, por lo que el séptimo círculo "reservado a los violentos" es "un círculo de piedras rotas" (Canto XI, 2) y Ruskin, describiendo la miseria de aquellos abismos despeñados, saca como conclusión que Dante "se revela mal alpinista". "En todos esos pasajes, la atención de Dante se concentra por entero en el carácter de accesibilidad y de inaccesibilidad... No emplea más epíteto que escarpado, monstruoso, recortado, maléfico, duro. Sin la menor duda, tan frías racionalizaciones no son susceptibles de hacernos comprender las pro-

fundidades de la mística de Dante, mas, por la rapidez de su trazo, nos indican un carácter literario del epíteto *dantesco*. En la mayoría de los casos, cuando el epíteto dantesco sale de la pluma de un escritor, éste pinta un mundo de rocas, un mundo de piedra. La *roca dantesca* es una imagen primigenia.

Como con todas las figuras del miedo, se bromea con la roca enorme. El miedo existe entre generaciones, del padre al joven vástago, ocasión ésta de afectividad dialéctica. En vez de Dante podemos evocar a Rabelais y reír con las innumerables rocas que llevan las marcas de Gargantúa. Basta con hojear el libro de Paul Sébillot, *Gargantua dans les traditions populaires*, para ver en acción esa objetividad de lo enorme, esa proyección de objetos monstruosos simples. Encontraremos allí los utensilios y los muebles, la ropa y los zapatos del gigante. ¿Habrá que recordar que Gargantúa es más antiguo que Rabelais y que en cierto modo es el *gigante natural*, el que forma naturalmente, al menor pretexto, la imaginación popular? La roca es así naturalmente tema de agrandamiento.

7

La roca es también una gran moralista.

Por ejemplo, la roca es uno de los maestros del coraje. Con frecuencia se ha dicho que el dinamismo cósmico de la poesía de Victor Hugo halló su impulso en la contemplación del Océano. Ahora bien, la imagen dinámica más fuerte es aquí la lucha del mar y de la roca. Desde Marine-Terrace, dice Berret (*La Légende des Siècles*, 1.I, introd., p. XV), Victor Hugo "puede percibir todos los combates de la ola contra las rocas monstruosas". En aquella

época, como escribe Michelet, Victor Hugo tiene "una fuerza azotada, la fuerza de un hombre que camina horas en el viento y se baña en el mar dos veces al día". Mas esa vida dinámica real, que se dinamiza en un complejo al que hemos llamado complejo de Swinburne (véase *El agua y los sueños*, cap. VIII), es acentuada por todas las fuerzas de imaginación del visionario. Para Hugo, ver es ya actuar. El poeta ve empezar su combate, allá, contra los rompeolas. Mas, ¿quién provoca? Responde la razón: naturalmente, el Océano. Pero el ser que imagina siente en cambio que la provocación proviene de la roca monstruosa, pues el ser imaginante se identifica con la roca invencible. Por tanto, la roca es la que tiene el coraje. Es la que lucha. "Escurriendo aún por la tormenta de la víspera, las dos rocas semejaban combatientes sudorosos..." (V. Hugo, *Les Travailleurs de la Mer*, ed. Nelson, t. II, p. 7). Un verso de André Spire sigue la misma dinámica:

Les rochers en riant te crachent de l'écume.

[Las rocas riendo te escupen espuma.]

A. Spire, *Tempête. Vers les routes absurdes*

¿De qué modo realizar mejor la esencial transmutación de las fuerzas que es ley fundamental de la imaginación dinámica, de la imaginación dinamizante? Ante el mar inmenso, la roca es el ser viril.

¿Cómo no habría de tener una voz desgarradora el viento en las horribles rocas? El desfiladero rocoso no únicamente es un sendero estrecho, lo sacude el sollozo de la tierra que el escritor ruso Biely oía en los bosques y los montes de su infancia (*Anthologie des Écrivains soviétiques*, p. 19): "Los rápi-

dos vientos son un silbido en las ramas ante el negro ulular de la roca; guardaos del fagot gutural... entre las rocas... que abre un desfiladero bajo las Facetas lisas y puras de los gigantes grises". En el paisaje dinamizado por la piedra dura, por la roca de basalto o de granito, surca el abismo un negro bramido. La roca grita.

Seres menos vigorosos, escritores más filosóficos hallarán imágenes más tranquilas. En su *Essai sur la Nature* (trad. Xavier Eyme, 1865, p. 69), Emerson dice incidentalmente, como si fuera una imagen muy natural: "¿Quién puede saber qué firmeza ha enseñado al pescador la roca azotada por el mar?" ¿No es ésa una prueba de que el hombre necesita una verdadera *moral cósmica*, la moral que se expresa en los graneles espectáculos de la naturaleza para llevar con valor la vida del trabajo cotidiano? Toda lucha necesita, al mismo tiempo, un objeto y un marco.

Una imagen de San Francisco de Sales nos aportará un nuevo documento que será al mismo tiempo prueba de esa *moral figurada* y un ejemplo de imaginación dinámica (*Introduction à la vie dévote*, ed. Garnier, p. 218):

En cuanto a Santa Isabel de Hungría, jugaba y se encontraba en reuniones de pasatiempo, sin interés por su devoción, la cual se hallaba tan arraigada en su alma que, como las rocas que están alrededor del lago de Ri-etta, crecen siendo azotadas por las olas, así crecía su devoción en medio de las pompas y de las vanidades, a las cuales la exponía su condición.

De ese modo, como un corazón se afirma en la lucha contra las pasiones, como un hombre se en-

grandece dominando la adversidad, la roca azotada por las olas se arraiga más profundamente en el suelo y se yergue más alto en el cielo. Apreciamos una nueva inversión de las imágenes. En esta ocasión, es la moral la que siente y que imagina, es la moral la que *proyecta* las imágenes. Y los modelos están tan íntimamente de acuerdo con las convicciones del soñador que al parecer a cada ráfaga las rocas azotadas por las aguas empiezan a crecer. Desde luego, un lector moderno concede muy poca importancia a esa imaginiería. Pero se inclina, por ese desprecio, a una crítica literaria infiel, a una crítica que no encuentra la imaginación de una época. De ese modo pierde placeres literarios. No es de extrañar que una lectura racionalizante, que una lectura que no siente las imágenes, conduzca a subestimar la imaginación literaria.

8

Se necesitarían largas páginas para describir todas las lecciones de estabilidad que Goethe aprendió en la contemplación de las rocas. Independientemente del conflicto entre el Neptunismo y el Vulcanismo de algunos de sus contemporáneos, en sus visiones cósmicas se capta el sentido de las rocas primitivas. De ello puede verse un buen resumen en el libro de Joseph Dürler: *Die Bedeutung des Bergbaus bei Goethe und in der deutschen Romantik*.

Por lo que toca al granito, a la roca primitiva, Goethe siente una inclinación apasionada, "*eine leidenschaftliche Neigung*". El granito significa para él "lo más profundo y lo más alto". "das Höchste und tiefste". Sobre el Brocken, conoce con intuición primigenia, la roca fundamental, el *Ungrestern*, nuevo

ejemplo de esos *Urphänomenon* tan importante en la filosofía goetheana de la naturaleza. Sentado sobre una alta cima desnuda, le gusta decirse:

Aquí reposas inmediatamente sobre una base que llega a las entrañas más profundas de la tierra [...] En este instante, las fuerzas íntimas [...] de la tierra actúan sobre mí al mismo tiempo que las influencias del firmamento.

Allí es donde Goethe siente los primeros y los sólidos principios de su propio ser. El enorme palmo de los ensueños goetheanos cabe en este verso:

Oben die Geister und untern die Stein.

En otra parte, Goethe escribe: "Las rocas cuya fuerza eleva mi alma y le da solidez".³ Al parecer, la roca de granito no sólo es pedestal de su ser magnificado, sino que también le confiere su solidez íntima. Pertenecer no a la tierra sino a la roca es un gran sueño del que hallaremos innumerables huellas en la literatura. ¡Cuántas obras que hablan de la gloria del castillo asentado en la roca y que atribuyen el valor a quienes viven entre las piedras!

Clemens Brentano (citado por Dürler: *Die Bedeutung des Bergbaus bei Goethe und in der deutschen Romantik*, p. 203) también ha sido partícipe del orgullo del granito:

³ Un ser ebrio de *dureza* como D. H. Lawrence dará una adhesión apasionada al granito. "Me doy cuenta de que detesto la calcárea: vivir sobre mármol, sobre terrenos calcáreos, sobre rocas calcáreas. Los detesto. Son rocas muertas, sin vida, no hacen que mis pies se estremezcan. Incluso prefiero el gres. ¡Pero el granito! El granito es mi preferido. Está tan vivo bajo los pies" (*Sardaigne et Méditerranée*, trad., p. 146).

*Schmähst du ewige Gesetze,
Der Gesellschaft Urgranite,
Dann schimpfst du den Kern der Erde
Der zum Licht dringt in Gebirgen.*

Para Hegel, el granito es "el núcleo de las montañas" (*Philosophie de la Nature*, trad., II, p. 379). Es el principio concreto por excelencia. Los metales son "menos concretos que el granito", "el granito es el elemento más esencial, la sustancia fundamental a la que vienen a vincularse las demás formaciones". Esta parcialidad por una sustancia, este juicio sin considerando, demuestra a suficiencia que obedecemos a las imágenes.

El granito habla de la permanencia de su ser en su propio grano. Desafía cualquier penetración, cualquier raya, cualquier desgaste. Nace entonces toda una clase de ensueños que desempeñan un papel importante en la educación de una voluntad. Soñar con el granito, como lo hace Goethe, no sólo es erigirse uno mismo en un ser inquebrantable, sino también prometerse permanecer íntimamente insensible a todos los golpes, a todas las injurias. Un alma blanda difícilmente puede imaginar una materia dura. En una imagen evocada con sinceridad, la imaginación provoca la participación profunda del ser. No se necesita hablar mucho. Toda gran imagen es un modelo. La acción de una imagen modelante se siente en cierta brevedad de expresión. Un poeta puede hacer sentir en una sola línea la nobleza de la materia dura:

Certains mots tres chéris par la main: grnit,

[Ciertas palabras consentidas por la mano: granito,]

escribe Yanette Delétang-Tardif en su Cuaderno (*Tenter de vivir*, p. 73).

¿No es sorprendente que los nombres de las sustancias rocosas sean también palabras duras? He aquí una sola frase donde Buffon designa a las tierras primitivas (ed. 1788, t. I. p. 3): "Entre ellas debemos incluir la roca viva, los cuarzos, los jaspes, el feldespato, las escorias, las micas, los gres, los pórfiros, los granitos". Hablando, el hombre quiere conservar la experiencia de sus manos.

Con estas palabras en la boca, perdonaremos al buen geólogo Werner, quien no vacilaba en afirmar que los nombres de los minerales son las raíces lingüísticas primitivas. Las rocas nos enseñan el lenguaje de la dureza.

VIII. EL ENSUEÑO PETRIFICANTE

De niño, al ver por primera vez fraguar el yeso, me sentí impresionado y me puse a meditar. No podía desligarme de aquel espectáculo. Aun no era sino espectáculo, pero yo sentía confusamente, a la manera en que me sobrecogió el espíritu hasta la médula, que en ello había algo de lo que yo también podría valer me algún día.

Henri Michaux, *Liberté* [/-/] p. 25

1

No cualquier imagen [/-/]es acogedora y expansiva. Hay almas que forman sus imágenes mediante cierta negativa a participar en ellas, como si desearan retirarse de la vida del universo. Se las siente primeramente antivegetales. Endurecen todos los paisajes. Aman el relieve acentuado, contrastado, cortante, el relieve hostil. Sus metáforas son violentas y crudas. Sus colores francos y bullidores. Viven por instinto en un universo paralizado. Hacen morir a las piedras.

De este *ensueño petrificante*, muchas páginas de Huysmans podrán servir de primeros ejemplos que harán más fácil el estudio de imágenes constituidas de manera menos dura. Por otra parte, como para hacer morir más el mundo contemplado, la visión

de Huysmans agrega llagas purulentas. En la *poética material* de Huysmans abundan las marcas cadavéricas. Una dialéctica de la piedra y de la llaga nos permitirá asociar a las figuras inmovilizadas de un mundo petrificado un movimiento débil y lento extrañamente inspirado por la enfermedad de las carnes. Formulemos pues la dialéctica material gráfica de Huysmans mediante estas dos palabras: pus y cagafierro.

Como centro de nuestro *análisis material* de la poética de Huysmans, elegiremos el quinto capítulo de la novela *En Rade* (Ed. Crés). Por muchos conceptos, es el viaje a la Luna contado por un antiaéreo, por un *terrestre*. Pero este terrestre no ama a la tierra; la tierra, la piedra, el metal le servirán para *concretar* sus repugnancias. De esa suerte, con gusto daremos al capítulo de *En Rade* como título y subtítulo: "La química de las durezas lunares o los desganos de un litófago".

Mas veamos primero cómo, ante una luz fría y macilenta, el ensueño va a suscitar las sustancias duras, para ello, dejémonos penetrar por todos los matices contemplados, separémoslos para condensarlos y acordémonos de la observación de Virginia Woolf:¹ Cuando, en nuestra mirada se mezclan colores brillantes como el azul y el amarillo, en nuestros pensamientos queda un poco de polvo suyo".

Sobre la propia Luna, "en una indefinida huida del ojo", Huysmans ve "un inmenso desierto de yeso seco". Por este solo nombre de una materia pobre y vil, he aquí petrificada toda la luz del cielo. Es detenida en su movimiento que parece tan sensible a un soñador acuático del *agua lunar* o a un soñador

¹ Virginia Woolf. *Orlando*, trad., p. 207.

aéreo del *fluido lunar*. Ya no es más que "lechada de cal cuajada".² En medio de esa luz desértica se yergue un monte, llevando a la Luna todos sus signos terrestres y duros: sus flancos son "ásperos, hoyados como esponjas, micáceos con puntos brillantes de azúcar". Yeso, lechada, azúcar, matices mineralizados de la *repugnancia por la blancura*.

El suelo raso del valle lunar está "formado por lodo endurecido de albayalde y de tiza". Una "cima de estaño" domina la montaña "abombada por enormes jorobas..., hervida al fuego de innumerables hogueras". Allá queda visible una "globulosa ebullición" congelada repentinamente.

El paseo imaginario continúa sobre un "hielo escarchado" donde se cruzan "vagos helechos cristalizados" cuyas nervaduras brillan como "surcos de viva plata". Como se ve, la blancura prosigue sus estragos. La materia es cadavérica. La propia agua es plana y sólida. El soñador y su mujer caminan "sobre arborizaciones laminadas, desplegadas bajo un agua diáfana y firme".

La zona volcánica no es menos fría ni menos muerta. Está "abollada por Etnas de sal, hinchada por quistes, escorificada cual cagafierro". "Dientes al aire, sus picos cortan con su sierra el estrellado basalto del cielo."

¿No revela esta voluntad de evocar imágenes cortantes un verdadero sadismo quirúrgico? Huysmans precisamente extiende "un estuche de cirugía" sobre "el blanco mantel" de la Luna. Las ciudades lunares vistas por el soñador semejan "un montón de instrumentos de cirugía enormes, sierras colosales, bisturís desmesurados, sondas hiperbólicas,

² Cf. Allendy, *Journal d'un médecin malade*, p.46.

agujas monumentales, llaves de trepanación titanescas..." Por más que el soñador y su compañera "se froten los ojos", interminablemente vuelven a su contemplación de la luz del plenilunio (tan plácida para las almas tranquilas), esa visión [/-/] de los instrumentos tenebrosos dispersos [/-/] de una operación, sobre una sábana blanca [/-/]

El pesimismo de las páginas es tal que el cielo invadido por la luz "de plata" permanece negro. Arriba, el firmamento "era negro, de un negro absoluto, intenso, cuajado de astros que ardían por sí mismos, en su lugar, sin difundir resplandor alguno".

El *silencio de la Luna* va a acentuar la impresión de la Muerte universal. Se puede dar una explicación racionalista de ese silencio. El escritor aprendió en la escuela que las voces y los ruidos no se propagan en el vacío; en los libros modernos ha leído que la Luna era un astro sin atmósfera, perdido en el cielo vacío. Ha coordinado todos esos conocimientos para producir imágenes bien asociadas.³ Pero ese germen racional no debe hacernos desconocer el

³ En los *Poèmes barbares*, Leconte de Lisle también ha mezclado imágenes e ideas nuevas.

He aquí el principio de la pieza *Les clairs de Lune*;

C'est un monde difforme, abrupt, lourd et livide,

Le spectre monstreux d'un univers détruit.

Jeté comme un épave à l'Océan du vide,

Enfer pétrifié, sans flammes et sans bruit...

[Es un mundo deforme, abrupto, pesado y lívido,

espectro monstruoso de un universo destruido,

arrojado como pecio al Océano del vacío,

infierno petrificado, sin llamas y sin ruido...]

Para Hegel, "la rigidez" es "el principio lunar", "es una negatividad hecha libre" (*Philosophie de la Nature*, trad. Vera, t. I, p. 393). Según Hegel, la *sustancia lunar* es en cierto modo la sustancia fundamental de las formaciones petrificadas (cf. I, p. 450). El filósofo que cree trabajar en el nivel de los conceptos no hace sino seguir las primeras seducciones de las imágenes materiales.

carácter directo de las imágenes de la petrificación. Verdaderamente estamos en presencia de una voluntad de "medusar", al grado de que podemos tomar las páginas de Huysmans como ejemplos de un *complejo de Medusa*. Si aceptamos vivir ese complejo desde adentro, en su meollo, en su mala voluntad de proyección de hostilidad, reconocemos en él una *furia muda*, una *cólera petrificada*, bloqueada de pronto en el instante de su exceso: "Cataratas de baba cuajada por doquiera, petrificadas avalanchas de chorros, torrentes de clamores afónicos, toda una exasperación de tempestad apisonada, anestesiada por un movimiento".

¿No expresan esos clamores afónicos toda la rabia contenida por el exceso de su hostilidad? Así hallaremos en toda la obra del maestro muchas otras *instantáneas* de la cólera.

Aquí, sedentarios *maelströms* se ahuecaban en inmóviles espirales que descendían a inabismales simas en letargo: allá, mantos interminables de espuma, convulsivos Niágaras, exterminadoras columnas de agua dominaban abismos, de adormilados rugidos, de saltos paralizados, de vórtices percluidos y sordos.

¿De qué manera hacer subir mejor al nivel cósmico la visión colérica? He ahí la cólera cósmica esculpida en piedra, en hielo, en escarcha, expresada por un silencio universal, por un silencio que no espera ya nada, cuya amenaza no habrá de relajar nada. Ese silencio corresponde a un imperioso "callad y estad tranquilos" de un amo autoritario. Por su tono,

un psicólogo avezado puede reconocer un "complejo de Medusa", una voluntad de hipnotismo malo a! que, con una palabra y con una mirada, le gustaría mandar al prójimo en las propias fuentes de la persona. Como dice Goethe (*Máximes et réflexions*, trad. Bianquis, p. 175): "Las piedras son amos mudos. Impresionan al observador con el mutismo".

2

Esa vida suspendida de pronto es más que decrepitud. Es el propio instante de la Muerte, un instante que no quiere transcurrir, que perpetúa su espanto y que, inmovilizándolo todo, no aporta el descanso. Y el soñador de Huysmans se pregunta

a raíz de qué formidable compresión de ovarios había sido detenido el mal sagrado, la epilepsia de este mundo, la histeria de este planeta, que escupe fuego, que sopla trombas, irritándose, alterado en su lecho de lavas; a raíz de qué irrecusable adjuración la fría Selene había entrado en catalepsia en ese indisoluble silencio que pende desde la eternidad bajo la inmutable tiniebla de un cielo incomprensible.

Si ahora quisiéramos estudiar de manera más íntima esa especie de participación en la *dureza despreciativa* de la piedra, viviendo en cierto modo con simpatía la antipatía de la materia dura, haciéndonos nosotros mismos materia de indiferencia y de dureza, comprenderíamos mejor la necesidad que tiene Huysmans de negar al mismo tiempo los hálitos, los murmullos y los olores. "Aspira la falta de aire", bella fórmula para una aniquilación sartreana.

Y el poeta alcanza esa nulidad sensible que prepara la insensibilidad y la sordera de la piedra:

No, ningún olor existía en aquel Pantano de la Podredumbre. Ninguna exhalación de sulfuro de calcio que revelara la disolución de una carroña; ningún olor de cadáver que se saponifica o de sangre que se descompone, ningún amontonamiento de cadáveres, el vacío, nada, la nada del aroma y la nada del ruido, la supresión de los sentidos del olfato y del oído. Y Jacques desprendía, en efecto, con la punta del pie, bloques de piedra que caían, rodando cual bolas de papel, sin el menor sonido.⁴

En todas estas anotaciones indudablemente hay tal sobreabundancia, tal amontonamiento de imágenes violentas que es posible ver en ellas un ejercicio de literatura bastante vana. Han llegado tiempos, más sinceros, en que huimos de todo lo sistemático y artificial. Entonces tal vez haya cierta imprudencia en sacar enseñanzas psicológicas de una literatura *deseada*. Pero la imaginación está más *determinada* de lo que se piensa y las imágenes más facticias obedecen a una ley. Por muchos conceptos, la teoría de los cuatro elementos imaginarios equivale a estudiar *el determinismo de la imaginación*. En esas condiciones, nos parece que suavizando un poco las páginas de Huysmans se recuperarían impresiones reales, sueños naturales. Por ejemplo, en los sueños, no es nada raro que algún sentido se halle en cierto modo más

⁴ Los paisajes de piedra con frecuencia se señalan en la literatura por su "silencio". En Toledo (*Du sang, de la volupté et de la mort*), Barres vivió "en el silencio de esos espacios pétreos". Barres también considera que "para sacudir las ondas profundas de nuestra conciencia, nada mejor que las bellezas de leproso".

dormido que otro; la carencia de ciertos tipos de sensaciones determina sueños extraños como la visión de esas rocas que caen sin ruido. El ojo ve todavía, en tanto que el oído está ya dormido. Grande es el pluralismo sensible de nuestros sueños. Jamás dormimos por entero, por eso soñamos siempre. Pero nunca soñamos con todos nuestros sentidos, con todos nuestros deseos. Por tanto, nuestros sueños no iluminan toda nuestra personalidad con la misma luz. Un verdadero análisis sensorial puede aislar grandes fragmentos oníricos y cada sentido tiene sus propios sueños. Para decirlo de paso, nos parece que el psicoanálisis no ha considerado lo suficiente esos diversos *folios* del sueño. Plantea, para el sueño, un determinismo general cuando, por el solo hecho del sueño, el soñador se hunde a niveles muy diferentes, viviendo experiencias sensibles que con frecuencia encuentran una homogeneidad mediante la sola vida privilegiada del sentido. Así, el sueño lunar de Huysmans sólo deja las sensaciones enteramente visuales de dureza y de frío. En él, la dureza y el frío, por su percepción única mediante la vista, son ya metáforas, pero metáforas en cierto modo naturales. Parecería que Huysmans hubiera respondido con injurias químicas a la provocación de una luz tajante y fría.

Muchos otros libros de Huysmans podrían aportar su contribución a una teoría del *paisaje mineralizado*. De tal suerte, en *À rebours*:⁵

Un atroz paisaje mineral huía a lo lejos, un paisaje macilento, desierto, abarrancado, muerto; una luz alumbraba aquel sitio desolado, una luz tranquila. blanca, que recordaba los destellos del fósforo disuelto en el aceite.

⁵ Huysmans, *À rebours*, p. 130.

No es de extrañar que en la obra de Joris Karl Huysmans, el escritor francés de nombres duros, numerosísimas páginas expresen un goce colérico de las sonoridades metálicas, al mismo tiempo que se deshonran Las materias a las que nombran. Las palabras y las materias llegan a chocar, a despertar la resonancia y el estrépito de idiomas múltiples. Por ejemplo, un color es "subido como el cobalto y el índigo" (*A rebours*, p. 18). Las manchas (p. 130) son "máculas de bistre y de cobre". "Los cinabrios y las lacas", "los bermejos y los cromos" (p. 20) se asocian, tanto por la dureza de los vocablos como por la violencia de sus colores. Colores duros, sonidos duros, materias duras se vinculan aquí en una *corespondencia baudeleriana* de la dureza.

El verde y los óxidos producen así durezas baratas. Por lo demás, es sorprendente ver con qué facilidad esta palabra "óxido", tan reciente en la lengua, se ha incorporado a las descripciones naturales. En diez líneas, Pierre Loti se ve así "penetrar en los arcanos del mundo mineral": "Un río atraviesa hirviendo esta legión de horrores; sus aguas lechosas, saturadas de sales, manchadas de verde metálico, parecen arrastrar espuma de jabón y de óxido de cobre" (*Vers Ispahan, Oeuvres Complètes*, Ed. Calmann-Lévy, X, p. 31).

Mas esas correspondencias de la dureza no se forman en un ensueño tranquilo. Reclaman una voluntad exacerbarla que encuentra la unidad del ser en la cólera. Para Huysmans, las imágenes metálicas son un material de imprecaciones. La lámina y el zinc injurian al mal gusto.⁶ El hierro ofrece un incalculable número de metáforas contra el arte de nuestros días. Basta con releer *el poema en prosa* —en

⁶ Huysmans, *Les fables de Lourdes*, p.36.

prosa dura— escrito *contra* la torre Eiffel⁷ para ver que un poeta puede detestar algunas "cosas".

Como en nuestras diferentes obras sobre la imaginación evitamos cualquier clasificación sistemática, como, en cambio, tratamos de dar de una obra un perfil tan completo como sea posible en notas sucintas, para completar la poética material de Huysmans debemos señalar un segundo centro de ensueños. Este segundo polo es la llaga, una llaga profunda, una llaga también *material*, en la que todo el cuerpo que sufre da sus flores execradas. Hasta en el ensueño de aquella Luna mineral de *En Rade*, donde se manifiesta una voluntad de catalepsia, hay llagas que sangran; Huysmans contempla en ella "el Mar de los Humores", "el Pantano de la Podredumbre". No es extraño que haya continuos intercambios de metáforas de la llaga al metal. En el ensueño de Huysmans, la llaga es el mineral carnal. Soñando al claro de luna, ve en el astro inmóvil "incurables llagas (que levantan) rosas vesículas sobre esa carne de pálido mineral" (*En Rade*, p. 105).

Desplazando ahora los ensueños materializados entre sus dos polos de la carne excoriada al metal purulento, se comprenderá mejor el sentido de las metáforas implacables. También se leerán mejor ciertos textos de *À rebours*. Se comprenderá que el ser inerte y el ser vivo están sometidos a la misma fatalidad de grandiosa fealdad, de universal enfermedad. Es más que una ocurrencia; es su fórmula de la estética pesimista que Huysmans pone en boca de Des Esseintes (p. 129): "Todo es sólo sífilis". En nuestras conferencias libres de la Sorbona so-

⁷ Huysmans, *Certains*, ed. Crès, p. 160.

bre los Cosmos imaginados, con frecuencia hemos propuesto, como ejercicios, Cosmos especificados por enfermedades mentales o incluso por enfermedades orgánicas. Nos parecía que trastocando algún axioma de la organización normal, una enfermedad podía revelar tipos nuevos de organización, al grado de ser una ocasión de originalidad. Con Huysmans, he aquí páginas fulgurantes donde se expone un Cosmos imaginario. Toda una serie de imágenes se organizan en torno a esa sífilis universal, de fuerte color. En verdad es la visión de una *tierra enferma*, de una *piedra leprosa*, de *metales enfermizamente oxidados*, que se estremecen en las úlceras de sus escorias. En la obra de Huysmans, las imágenes de la enfermedad sólo tienen sentido si traen a la mente las metáforas metálicas. Éstas sólo tienen vida si traen a la mente las metáforas de la enfermedad.

Para sostener y al mismo tiempo para liberar su imaginación, Leonardo da Vinci recomendaba al pintor soñar mirando las lagartijas de una muralla. He aquí, sobre ese tema, el ensueño de Huysmans. Un viejo muro muestra (*En Rade*, p. 54) "las enfermedades de una vejez horrible, la expulsión catarral de las aguas, el acné rosáceo del yeso, la legaña de las ventanas, las fístulas de la piedra, la lepra de los ladrillos, toda una hemorragia de porquerías".⁸

⁸ Cf. Verhaeren (*Les usines*):

Et les squares, où s'ouvre, en des caries
De plâtras blnnc et de scories,
Une flore pâle et pourrie.
 [Y los jardincillos, donde se abre, en caries
 de enyesado blanco y escorias,
 una flora pálida y podrida.]

Estos versos son un verdadero *test*. Me paíree que juegan con una animalización *square-squale* y que de ese modo concurren a la trivialidad del "suburbio leproso".

Esa teratología de las sustancias, ese pesimismo material, es una de las características más claras del ensueño y del estilo de Huysmans. Esa unidad mediante la dureza del objeto y del vocablo nos muestra precisamente que las verdaderas fuentes del estilo son fuentes oníricas. Un estilo personal es el propio sueño del ser. Resulta sorprendente que, por una adhesión total a un tipo de imágenes materiales, un estilo pueda recibir al mismo tiempo tantas fuerzas y tanta continuidad. Todo es violento, pero nada estalla. Las fuerzas son diversas, pero trabajan en una línea. Así tenemos una nueva prueba de que el análisis por las imágenes *materiales* puede especificar una imaginación literaria, revelar un determinismo imaginario. Esas gangrenas metálicas y esas llagas petrificadas no son simples excesos de lo pintoresco, implican una duda profunda sobre todas las sustancias. La sustancia es una traición. Huysmans es un realista traicionado. En sus escrúpulos alimenticios pronto tendremos nuevas pruebas de ello.

La intervención del ensueño petrificante también podrá servirnos para estudiar en la obra de Huysmans la repulsa a las imágenes de la vida vegetal. Afectadas por la anorexia de que padece todo el mundo vivo, las plantas no quieren, en Huysmans, aceptar la savia. No quieren aceptar la flexión. Sus sustancias y sus movimientos deben endurecer y detenerse. A la inversa de las intuiciones alquímicas, en la obra de Huysmans el vegetal debe vivir de la vida mineral. Así, el escritor nos muestra el apego de Des Esseintes por las flores *alimentadas* de metal, *sorbos* de sales monstruosas, entregados a la locura de una química teratógena. "Ninguna me parecía real;

la tela, el papel, la porcelana, el metal parecían haber sido prestados por el hombre a la naturaleza para permitirle crear monstruos." Y muy junto a esa litogenia, a esa metalización del mundo vegetal, se puede sentir en acción el segundo polo de las intuiciones de la purulencia. Cuando la naturaleza "no había podido imitar la obra humana, se vio reducida a copiar los miembros interiores de los animales, a adoptar los vivos matices de sus carnes en putrefacción, las magníficas fealdades de sus gangrenas". De esa suerte la enfermedad es una meta, la verdadera finalidad, no sólo de los seres vivos, sino también del mundo. Recorriendo de una vez una sublimación que hace surgir la belleza de un fondo tenebroso e impuro, Huysmans concluye (p. 130): "La Flor... es la vegetación del Virus".⁹

Al principio de la novela *En Rade* figura un *sueño de piedra* cuyos temas podrían aportar ejercicios elementales para la instrucción de un psicoanalista principiante. Por otra parte, sería interesante, en la continuación de la novela, ver a Huysmans insistir en una *explicación* de ese sueño. Por poco que estemos enterados del psicoanálisis, nos daremos cuenta de la insuficiencia de la psicología clásica y de los conocimientos tradicionales para explicar, en tiempos de Huysmans, un sueño que ahora nos parece tan claro.¹⁰ De ello escojamos sólo las plantas mine-

⁹ Las mayúsculas son de Huysmans. Por lo demás, demuestran el simbolismo de la frase.

¹⁰ A quienes todavía quisieran explicar el sueño por la vida clara o por causas biológicas, negando las explicaciones puramente oníricas, demos a meditar esta frase de Ania Teillard: *Der traum ist srine eigne, Deutung* (El sueño se explica por los sueños). El onirismo es una realidad homogénea. La cabala, recuerda Ania Teillard, había comprendido esta autonomía onírica.

ralizadas, los frutos petrificados que nos permitirán caracterizar la anorexia de una imaginación terrestre que repudia los bienes de la tierra.

He aquí entonces el ensueño de Huysmans: es un palacio que surge de la tierra, que sube al cielo como vegetación de columnas y de torres, y he aquí el ornamento de los frutos metalizados (pp. 29-30):

Alrededor de las columnas unidas entre sí por emparrados de cobre rosas, una viña de pedrería se elevaba en tumulto, enmarañando cañutillos de acero, torciendo ramas cuyas cortezas de bronce exudaban claras gomas de topacios y de ceras irisadas de ópalos.

Por doquiera trepaban pámpanos recortados en piedras únicas; por doquiera ardía un brasero de incombustibles cepas, un brasero al que alimentaban los tizones minerales de las hojas talladas en los diferentes fulgores del verde, en los fulgores verde luz de la esmeralda, verdes del peridoto, glaucos del aguamarina, amarillentos del circonio, cerúleos del berilo; por doquiera, de abajo hacia arriba, en lo alto de los rodrigones, a los pies de los tallos, de las vides crecían uvas de rubíes y de amatistas, racimos de granates y de amaldinas, albillas de crisoprasas, moscateles grises de olivinos y de cuarzo, irradiaban fabulosos ramilletes de destellos rojos, de destellos violetas, de destellos amarillos, subían en una escalada de frutos de fuego cuya vista sugería la verosímil impostura de una vendimia ¡lista para escupir bajo la rosca de la prensa un mosto de llamas deslumbrante!

Qué duda cabe de que un lector que no posea la *fibra terrestre* difícilmente vacilará en saltarse ese pasaje. En él no verá sino un procedimiento fácil para dar descripciones concretas. Tal vez le atraería si sintiera en arción valores simbólicos profundos

como en las páginas que dedicó Paul Claudel a *La mystique des pierres précieuses*.¹¹ Un psicólogo del sueño será igualmente severo respecto a la página de Huysmans; vería en ella tal sobrecarga que negaría a ese "sueño" la menor autenticidad onírica. Sin embargo, el psicoanálisis del ensueño *literario* precisamente debe tomar como pretexto esa sobrecarga para señalar el *interés* que mueve al escritor. Desde nuestro punto de vista, el ensueño literario siempre prosigue un sueño normal. No se puede escribir con una real *continuidad de estilo* sino desarrollando brotes oníricos profundos. No cabe duda de que vestimos a los fantasmas de la noche con telas multicolores, les ponemos ropa que les queda mal, pero los fantasmas conservan su corpulencia onírica y la unidad de sus simplísimos movimientos.

No hay pues de qué extrañarse si ciertas imágenes conservan en toda una obra una marca que permite señalar para siempre el psiquismo de un escritor. La *vigne pétrifiée* de Huysmans es una de esas imágenes. Valiéndonos de las propias palabras de

¹¹ Revista *Fontaine*, mayo de 1945: "El topacio es el desierto y todos los aromas de la tierra que arde, el amarillo del grano de uva encurtida unido a la madurez del durazno... la vida de la cepa llega hasta el vino y la vida de la carne hasta la sangre, sin que logren igualar al rubí... Mas esas piedras... no sólo excitan nuestra pupila, cada cual con diferente acento, son nuestro gusto. Una es acida, otra se funde como la miel entre la lengua y paladar. Si pudiéramos decir que saboreamos el púrpura. una sería para nosotros como el borgoña, otra como un chateau-yquem, ésta como un jerez o un añejísimo madera, aquella tiene el ardor de un licor y aquella otra la gallardía generosa y un tanto heroica del chablis, ésta, color de cobre. se sube a la nariz como un champán efervescente y ésta más conserva el sabor conjunto de sus laderas, que una a una el paladar distingue y reúne. Mas, qué experto sabrá reconocer las cosechas del azur, los años de la eternidad y las vendimias del espíritu?"

Huysmans, podemos decir que la raíz de la viña petrificada es "un hilo subterráneo que funciona en la oscuridad del alma" y que, siguiendo su trayectoria, el soñador ve iluminarse "de pronto sus olvidados sótanos, vinculando sus bodegas vacías desde la infancia" (p. 60).

Volviendo de ese remoto país de los deseos oscuros y continuando el juego de los valores poéticos, comprenderemos que ese fuego prometido por las uvas ardientes es sin duda una "impostura". Y he ahí el signo del masoquismo alimentario de Huysmans. A todo lo largo de la obra de Huysmans fácilmente trazaríamos un *mapa de los malos vinos*. En pocas palabras, el deseo es grande, pero el vino es chico. El vino promete ser ardiente, mas la viña es de piedra. Pulpas y carnes, jugos y esencias, para un soñador acuático; sol y llamas, para un soñador ígneo, las uvas no son sino alhajas, rubíes y duras crisoprasas para un soñador mineralizado. Los vinos y las carnes nunca están, para Huysmans, al nivel de su total materialidad en el valor pleno de su materia soñada. A Huysmans le sirvieron carnes sistemáticamente blanqueadas, "agotadas por la odiosa extracción de una sangre vendida aparte" (*En Rade*, p. 117). El alimento fuerte y sustancial, el vino tónico y sanguíneo, deseados como sueños de poder, han subido un desecho de materialidad. Huysmans quiso la *materia terrestre* bajo el diente y bajo la caricia. Y fue esa materia la que lo traicionó. Por el tono de sus reproches podemos medir el ardor de sus deseos. Dedicó páginas de injurias contra las traiciones y las mentiras de la solidez, contra el fluir de las consistencias. Finalmente, bajo la acumulación de las imágenes artificiales, bajo la sobrecarga de, los ejercicios literarios que condenarán los críticos quisquillosos, se puede descubrir un alma

comprometida, un corazón que amó lo real con un amor desdichado y sin embargo sincero.

Por otra parte, si dejamos la obra amarga del maestro para releer páginas más sosegadas, podremos encontrar variaciones atemperadas sobre los mismos temas. Sigamos por ejemplo a Saint-Séverin (*En Route*, p. 47) por ese

ábside plantado, cual jardín de invierno, con árboles raros y algo locos. Se habría pensado en una cuna petrificada de árboles muy añosos enteramente en flor, pero sin hojas... desde hacía cerca de cuatrocientos años aquellos árboles inmovilizaban su savia y habían dejado de crecer... la blanca corteza de los pilares se desmoronaba apenas... Y en medio de aquella flora mística, entre aquellos árboles lapidificados, había uno, raro y fascinante, que sugería aquella quimérica idea de que el humo que desprendían los azules inciensos había logrado condensarse, coagularse palideciendo con la edad y formar, retorciéndose, la espiral de aquella columna que giraba sobre sí y terminaba por ensancharse en un haz cuyos tallos rotos caían de lo alto de las cimbras.

En nuestro libro *El aire y los sueños** hemos señalado esa imagen del *árbol de humo*, imagen tan natural, contemplada tan a menudo, asimismo tan tranquilizante para una imaginación aérea, Hela ahí *solidificada*, hela ahí arrastrada en el ensueño de la piedra, colocada en su lugar dentro de ese bosque afectado por un eterno invierno, entre "un enorme congelamiento de esqueletos de árboles". ¿Cómo podríamos hallar mejor prueba de que las diferentes imaginaciones materiales vienen a especificar las formas

* Edición en el FCE.

soñadas? Lo terrestre y lo aéreo tienen cada cual su *árbol de humo*. Pero es la *materia del sueño* la que da la primera verdad, la que hace confidencias al alma del soñador. Quien ha seguido hasta el fondo de las imágenes las obras de Huysmans, ya podía prever que el árbol de humo también sería pasmoso.

3

Cuando se ha podido encontrar un escritor que, como Huysmans, va hasta el fin de su imagen, no es difícil descubrir rasgos menos acusados que ofrezcan la misma imagen. Por eficaz que sea, esa repetición es una prueba del carácter normal de la actividad imaginaria. Así, la *Lune à la lumière métallique* aparece en ciertos poemas de Jules Laforgue:

*Étangs aveugles, lacs ophtalmiques, fontaines
De Léthé, cendres d 'air, déserts de porcelaine,
Oasis, solfatares, cratères éteints,
Arctiques Sierras, cataractes l 'air en zinc,
Hauts plateaux crayeux, carrières abandonnées,
Nécropoles moins vieilles que leurs graminées,
Et des dolmens par caravanes...*

[Estanques ciegos, lagos oftálmicos, fuentes
de Leteo, cenizas de aire, desiertos de porcelana,
oasis, solfataras, cráteres extintos,
árticas Sierras, cataratas como zinc,
altiplanos gredosos, canteras abandonadas,
necrópolis menos viejas que sus gramíneas,
y dólmenes por caravanas...]

Oeuvres, I, p. 216. "Climat, faune et flore de la Lune"

Y, nota rarísima en la poesía de Jules Laforgue en que la Luna suele ser tan maternal, un rayo de Luna es una flecha que hiere.

Porcs-épics fourbissant sans bul vos blêmes lances.

[Puercos épicos acicalando sin metas vuestras pálidas lanzas.]

Pero el alma laforguiana es profundamente acuática. Para el poeta, la vida de la piedra curiosamente es afectada por los ensueños del agua, como lo hemos señalado en un libro anterior:

*... Ah! c'est là qu 'on en revient encore
Et toujours quand on a compris le Madrépore.*

[... ¡Ah! volvemos a ello una vez más y siempre cuando hemos comprendido a la madrépora.]

¿No es *comprender a la madrépora* participar en la fuente petrificante? Para un ensueño que totaliza las imágenes, hay simbiosis de la pileta y del manantial, la náyade de piedra se eleva naturalmente en medio de la fuente esculpida. Todo un mundo de ensueños se anima en imágenes que unen a la piedra y a las aguas, que dan a las aguas el poder de segregar la piedra, que dan a las piedras la capacidad de correr en estalactitas. El agua blanca de espuma atrae las imágenes de la vitrificación. El agua, dice Francis Jammes, "se deshoja ola tras ola", "un nevado acanto se forma en la cresta". "De fijarse", todas esas gotas de agua "no serían sino las cápsulas de una madrépora" (Francis Jammes, *Champêtrerries et méditations*, p. 12). Bastará con hojear el álbum de José Corti para tener bellas *instantáneas madrepóricas*

(*Réves d'encre*). Las viviremos si seguimos a la materia colorante en su acción *incrustante*, reanimando los ensueños de Bernard Palissy, quien consideraba la formación de las piedras y de los cristales como acción de un agua congelativa, de un agua que concentra la tierra y le da sus *valores de tinta*. Todo soñador de la pluma será sensible a esos valores de la tinta negra sobre; la página blanca. Soñando ante la mineralidad de los cuadros madrepóricos de José Corti comprenderá que, en la antigua China, se han podido evocar a "las divinidades de la tinta".¹²

Mas sería interminable querer estudiar todas las imágenes que se forman en los confines de dos elementos materiales. Para un terrestre, todos los manantiales son *petrificantes*. Lo que sale de la tierra conserva la marca de la sustancia de las piedras.

Y, ¿cuántas imágenes hallaríamos si quisiéramos citar todas las formas que nos aparecen como *movimientos detenidos*? De la pluma de Lamartine sale decenas de veces la imagen de que los pliegues de las colinas son las olas de la tierra. De un relieve montañoso, escribe Gerhardt Hauptmann:¹³ "La fuerza elemental [de] esta gigantomaquia petrificada". Un poeta que conserva por doquiera la supremacía de las imágenes del mar en cierto modo pondrá de nuevo las olas de la tierra en movimiento. Ante "esas olas de granito que llamamos Alpes", escribe Victor Hugo: "Es un sueño espantoso el pensamiento de lo que serían el horizonte y el espíritu humano si esas enormes olas de pronto se pusieran en movimiento"¹⁴

¹² Cf. Lafcadio Hearn, *Some Chinese Ghosts* (trad.: Fanômes de Chine, p. 188)

¹³ Gerhard Hauptmann, *Le mécréant de Soana*, trad., p. 187.

¹⁴ Victor Hugo, *En voyage. Alpes et Pyrénées*, ed. 1890, p.46.

Erckmann-Chatrian (*Hugues le loup*, p. 17) se vale de esta imagen: "¡montañas... montañas y más montañas!... olas inmóviles que se aplanan y se borran en las brumas lejanas de los Vosgos". Loti también señala (*Vers Ispahan*, p. 54): "Arriba de nosotros siempre está el vértigo de las cimas, las gigantescas olas petrificadas, a las que aún diríamos en movimiento, que parecen pasar y huir...". Y Francis Jammes escribe (*Champêtreries et méditations*, p. 25): "El cielo con nubes, el mar con sus olas, la montaña con sus valles se parecen; pero la montaña se asemeja sobre todo al mar y, a decir verdad, no es sino un mar sólido cuyas olas son infinitamente más lentas." A los ojos del Eterno, nos dice Jammes, la montaña despliega "sus mareas interminables". El poeta contempla el universo con los ojos de un dios.

Mas todas esas imágenes que darían un sentido de vivencia a la idea de "movimiento de terrenos" son tan comunes que no guardamos la menor gratitud para el poeta que nos las brinda. Sin embargo, si algún raro poeta las renueva al grado de darles —¡con qué ciencia!— toda su novedad, toda su frescura, sentimos que la imaginación literaria verdaderamente es una función primera.¹⁵

*Lourde nuit, sorrier noir, endors le mouvement
Du dodelinant Pacifique
Transmute ses remous en rochers de cristal;
Pétrifie une vague en verte Cordillère
Et les poissons en des merveilles jnaillières.
Donne à l'eau le repos du sommeil minéral!*

[Pesada noche, brujo negro, duerme el movimiento

¹⁵ Pierre Guéguen, *Jeux cosmiques*, p. 401.

del ondulante Pacífico
trasmuta sus vaivenes en rocas de cristal;
petrifica una ola en verde Cordillera,
y los peces en maravillas joyeras.
¡Da al agua el reposo del sueño mineral!]

Sea que se presenten en esas contemplaciones de los poetas sensibles a las bellezas cósmicas, sea que se carguen del pesimismo de las contemplaciones despectivas como en la obra de Huysmans, las imágenes de un mundo petrificado no agotan todas las funciones de la imaginación. Particularmente, en la obra de ciertos poetas es posible encontrar una especie de voluntad de petrificar. En otras palabras, el complejo de Medusa al parecer puede tener una doble función, según que sea introvertido o extra-vertido. A veces, el poeta vive poderes medusantes, sabe clavar a su adversario al suelo. En *El Kalevala*, de Elias Lömmrot, un joven héroe proclama (trad. Jean-Louis Perret, Ed. Stock, p. 46):

Encantaré a mis encantadores,
engañaré a quien me hechice,
haré del mejor [/-/]
el peor de los encantadores,
tend[/-/]as de pi[/-/]

.....

sobre el pecho un bloque de piedra,
una gran roca en los hombros,
mitones de piedra en las manos,
en la cabeza un bonete de piedra.

Es raro que la imagen sea tan insistente. La voluntad de medusar se gasta en una mirada. La mayoría de las veces, un rasgo basta para marcarla. En un solo verso, Jean Lescure revela esa sensibilidad:

À la fureur immobile des pierres.

[A la furia inmóvil de las piedras]

"La Forme du Visage", *Fontaine*, 56

Mas la imagen está anclada en múltiples psiquismos, nos devuelve a la época en que nos inmovilizaba la mirada de un padre. T[/-/]da conservamos el deseo de imponer la inmovilidad de la piedra al mundo hostil, al enemigo asombrado. Además, el verso de Jean Lescure va seguido por una verdadera profesión de cólera:

*Rage d'enfant, révolte d'homme
ouvrières violant la nuit de l'injustice
gorges de tous les cris qui font lever les pierres
et parler une voix qui nomme la colère
rassemblez sous mes yeux une lumière ouverte.*

[Rabia de niño, rebeldía de hombre
obreras violando la noche de la injusticia
gargantas de todo grito que hace alzarse a las
piedras
y hablar a una voz que llama la cólera
reunido ante mis ojos una luz abierta.]

Otro poeta nos hace vivir en cierto modo el paso de la sustancia aún libre a la figura petrificada. En primer lugar

*La pierre grouille en nous autour de nous...
(Sans trahir) sa terreur panique de statue.¹⁶*

[Bulle en nosotros la piedra a nuestro alrededor...
(sin delatar) su terror pánico de estatua.]

Y luego

*... Nos membres
Se pétrifient en des postures de péché.
Notre regard est un rayonnement de pierre.*

[...Nuestros miembros
se petrifican en posturas de pecado.
Nuestra mirada es una irradiación de piedra.]

El lector, quien habrá formulado un complejo de Medusa, comprenderá el valor sintetizante del poema de Emmanuel. Podemos ser tan sensibles a un rostro que se petrifica que a la sola lectura de los versos de Rene Char vuelven antiguos pavores:

*Homme
Je n 'ose pas me servir
Des pierres qui le ressemblent.*
[Hombre
no me atrevo a usar
las piedras que se te parecen.]

Le marteau sans maître, Ed. José Corti, 1945, p. 17

¹⁶ Pierre Emmanuel, *Injur de colère*, p. 73.

Con esos pavores intercambiados en que intervienen los mitos de la petrificación sería preciso comparar las numerosas anécdotas literarias en que las estatuas echan a andar, donde los retratos, de pronto, miran con un parpadeo, en que los personajes de una tapicería se hinchan, se corporizan y salen de la pared. La vida de la estatua del Comendador se ha interpretado con todos los matices de simbolismo sin que se subraye con suficiente claridad el carácter profundo de ese fantasma de mármol. Como todo aquello que parece excepcional en literatura, la vida imaginaria de la estatua tiene sus leyes. Bastaría con reunir suficientes ejemplos para que viéramos dibujarse ese tipo de pavor.

Entonces cobran sentido relatos como *La Vénus d'ille* de Mérimée. En él se experimenta la maldad del bronce, su despiadada dureza. Por otra parte, es bastante sorprendente que el fantasma de la estatua criminal vuelva, incidentalmente, en otra novela corta de Mérimée: *Il vicolo di Madama Lucrezia* (*Dernières nouvelles*, p. 139):

No hace veinte años que, en Tívoli, un inglés fue estrangulado por una estatua. —¡Por una estatua! —exclamé—. ¿Y cómo fue eso? —Era un *milord* que había hecho excavaciones en Tívoli. Había encontrado una estatua de emperadora, Agripina, Mesalina..., qué más da. El caso es que ordenó que la llevaran a su casa y que, de tanto mirarla y admirarla, enloqueció... La llamaba su mujer, su *milady*, y la besaba, aunque fuera de mármol. Decía que la estatua se animaba todas las noches en provecho suyo. De modo que una mañana hallaron a *milord* muerto en su cama.

En esta página, Mérimée ha puesto entonces bajo "la cubierta" de la locura una imagen que había desarrollado más oníricamente en una de sus mejores novelas cortas. Por ello podemos ver todo el valor onírico que se pierde cuando se quiere legitimar relatos fantásticos sin tener contacto con el propio fondo de las imágenes. Racionalizar una imagen por la locura del imaginante es sin duda un procedimiento común en literatura. Pero ese procedimiento fácil a fin de cuentas es un obstáculo para la participación en la imagen. Es preciso llegar a las propias regiones de la sinceridad de las imágenes para provocar el juego de los valores que se intercambian en el nivel de un complejo de Medusa. Proyectamos con gusto ese complejo, deseamos inmovilizar al ser aprensivo. Pero a veces, en la contemplación de lo inanimado, somos víctimas de una voluntad inversa. La piedra, el bronce, el ser inmóvil en el propio fondo de su materia, de pronto adquieren ofensividad. La estatua antigua recobra sus maleficios. Prosper Mérimée, arqueólogo tranquilo, se permite la ilusión de temblar.

Desde luego, aquí sólo queremos señalar, en sus formas literarias, los numerosísimos mitos de la *estatua animada*, reproducidos con tanta frecuencia por el folclor. Nuestra tarea, hay que repetirlo, no tiene sentido si no está limitada. Equivale a demostrar que la imagen que consideramos singular con frecuencia es un viejísimo mito. Así, una estatua es tanto el ser humano inmovilizado por la muerte como la piedra que quiere nacer en una forma humana. El ensueño que contempla una estatua es animado así por un ritmo de inmovilización y de puesta en movimiento. Como es natural, se ve entregado

a una ambivalencia de la muerte y de la vida. En los *Etudes* de Maspéro sobre la mitología y la arqueología egipcias, habrá muchas oportunidades de ritmoanalizar la contemplación de la obra esculpida valiéndose de esta ambivalencia.

6

Sería muy natural comparar las imágenes del congelamiento, las imágenes del frío con las imágenes de la petrificación. Pero ocurre que la imaginación del frío es sumamente pobre. Se sale del paso con rigideces y con blancuras —nieve y hielo—, se trata de dar una aproximación de frío mediante el metal. En suma, pronto se llega a las imágenes morales, sin encontrar imágenes simples y directas.

¿Por qué esa pobreza? Sin duda porque en nuestra vida nocturna no hay en verdad un real lirismo del frío, como si el hombre que duerme fuera verdaderamente inconsciente del frío. Cuando en sueños llega a beber vino, no huele a nada, no tiene ningún sabor, y, qué horror para un champañés, el que se bebe en sueños es vino *chambré*. Está tibio —naturalmente— como la leche. En sueños no se logra beber fresco.

En la vida de vigilia, es muy raro que se conciba al frío como un *valor*. Por consiguiente muy rara vez es una *sustancia*. Los cuerpos calientes se consideran cuerpos *enriquecidos*, cuerpos que han recibido un suplemento de sustancia. Más difícil es que se dé al frío una positividad. Sin embargo, el pensamiento precientífico ha postulado átomos de frío, el átomo de frío tiene puntas en la obra de Gassendi, por eso en invierno se siente el frío pirante. De manera más

sustancial, en el siglo XVII se dice que el frío es un nitro. Por eso un médico recomienda beber frío (Duncan, *loc. cit.*, p. 201): "Es mejor beber frío que calor, porque el nitro que da la frescura y que se exhala por el calor es muy apropiado para moderar la bilis, cuyos azufres, perturbando las levaduras estomacales, ordinariamente causan los ascos".

Pero todos esos valores sustantificados son excepcionales y del frío al calor precisamente podemos ver la diferencia entre un valor ocasional, efímero, irregular, y los grandes valores constantes, generales, dignos de ser una *sustancia*, que traen consigo todos los poderes de la imaginación. En realidad, sólo los poetas —sobre todo los poetas de la nueva época, los poetas de nuestro tiempo— saben hacer inmediata y rápida la imagen, la imagen que en unas cuantas palabras daba todas las petrificaciones, todas las mineralizaciones del frío.

*Hiver! Hiver! tes pommes de cèdre de vieux fer! Tes
fruits de pierre! tes insectes de cuivre!*

[¡Invierno! ¡Invierno! ¡tus manzanas de cedro de
fierro viejo! ¡tus frutos de piedra! ¡tus insectos
de cobre!]

Saint-John Perse, *Vents*

Pero son raras notas tan bellas. Por consiguiente nos contentaremos con imágenes del frío que ejemplifiquen el problema de la petrificación.

Mostremos al punto imágenes excesivas desde la perspectiva del sentido común, pues una perspectiva de exageración resulta muy adecuada para señalar la fuerza de una imagen. Encontraremos varias en *Orlando*, la novela de Virginia Woolf. Primero son los pájaros que, congelados en el aire, no son sino

una piedra que de pronto cae del cielo.¹⁷ Es el río helado que inmoviliza no sólo a los peces, sino también a algunos seres humanos que se ven sorprendidos y mantenidos en actitud de estatua incluso cuando las aguas han vuelto a correr. Durante el gran invierno, cuenta la novelista (pp. 31-32):

la violencia del hielo fue tan extraordinaria que a veces produjo una suerte de petrificación; y comúnmente se atribuyó el sorprendente exceso de rocas en algunas partes de Derbyshire no a una erupción..., sino al endurecimiento de infortunados viajeros transformados repentina y muy exactamente en piedra. La Iglesia no pudo ofrecer, en este caso, sino escasos auxilios: algunos propietarios, es cierto, hicieron bendecir aquellos restos humanos, pero la mayoría prefirió utilizarlos como mojones..., o incluso, cuando su forma lo permitía, transformarlos en abrevaderos, usos todos que han cumplido hasta ahora, en su mayoría admirablemente.

Que cada quien haga sobre este texto el examen que le plazca. Por nuestra parte nos parece que se divide a medias en fantasía y en humor, con esa pizca de poesía que se puede agregar a dos mitades de una cosa para dar más que la cosa. También nos parece que esta página no tiene la misma resonancia para un lector inglés que para un francés. A demás, para decir todo lo que pienso, no siempre leo esta página de la misma manera. Alternativamente la encuentro insípida y placentera y suelo reír de pensar que se ríen de mí porque río con la lectura de esas pamplinas. Así, el texto de Virginia Woolf se

¹⁷ La imagen existe ya en Lucano (LaFarsalia, libro IX): *E caelo volucres subito cum pondere lapsae.*

puede dar como ejemplo de texto *móvil*, de texto *movilizador*. En torno a un tema sumamente simple, manifiesta una *variabilidad* de juicio no sólo para lectores de diversas orientaciones, sino también para un mismo lector que tenga diversos climas de lectura.

Por el propio hecho de la exageración del documento indiscutible, plantea con toda virtualidad, con pura virtualidad, el problema de la psicología de la leyenda. Libre de la realidad, nos da la leyenda de un invierno terrible, una *leyenda pura* del frío mortal.¹⁸ Finalmente Virginia Woolf nos muestra ahí que, no una racionalización desarrollada, sino el menor pretexto de racionalización basta para justificar el principio de una leyenda. Al fin y al cabo, ¿no es cierto que el hielo inmoviliza al ser vivo? ¿No lo es que a veces encontramos en los rastros a un conejo tieso de frío? Este pequeño hecho es entonces un *permiso para soñar*, un permiso para empezar la petrificación de un universo.¹⁹

Esta idea de *permiso para soñar* dada por experiencias positivas — si pudiéramos buscar sistemáti-

¹⁸ Quien desee meditar sobre ese frío de la piedra y comprender todas las metáforas de un elemento maldito "duro como la piedra", podrá releer la página de Bochme (*Des trois principes...*, t. II, p. 4): "Una piedra sin embargo no es sino agua. De modo que podemos considerar cuan grande fue la cólera que de tal suerte coaguló el agua tan duramente". Para Bacon (*Sylva sylvarum*, I. p. 408, trad.), el frío de las rocas es suficiente para transformar el aire en agua, "pues los manantiales brotan más comúnmente entre las rocas".

¹⁹ Hay numerosas leyendas que ven en las piedras erguidas "al pastor y a las ovejas petrificados". En su libro *Croyances et coutumes persanes*, t. II. p. 346. Hemi Massé relata: "Diversas rocas son consideradas gigantes petrificados por una fuerza misteriosa o bien seres humanos castigados por Mahoma. Si la roca es negra, se trata de un negro o de una negra".

camente su huella en la base de todos los ensueños literarios— nos mostraría mediante qué artificios, conscientes o inconscientes, pretende el escritor vincularse a la propia realidad cuando imagina. En ocasiones, como en el ejemplo de Virginia Woolf, el escritor no se engaña con su artificio y sabe que tampoco el lector se engañará con él. Pero el autor de todos modos tiene confianza en *la objetividad de la fantasía*: espera que el lector lo siga en su loca construcción, mejor aún, espeta que el lector fije en su memoria esa leyenda de una hora de lectura, esa *pequeñísima leyenda de literatura*.

IX. EL METALISMO Y EL MINERALISMO

Like acid on metal: I start.

[Como el ácido sobre el metal, trabajo.]

Cecil Day-Lewis *Mots*.

1

Una obra como la que tratamos de realizar, obra que aspira a definir y a clasificar las imágenes materiales fundamentales, no puede, como hubiéramos deseado, ser enteramente objetiva. Más que la imagen de las formas y de los (olores, la imagen material se niega a una objetividad total, pues exige desde un principio la participación íntima del sujeto. Cuando alguien nos habla desde el *interior* de las cosas, estamos seguros de oír las confidencias de su propia intimidad. Por ejemplo, las almas buenas que, contra todos los males, predicán la *virtud de los simples*, exhalan los balsámicos recuerdos de una lejana juventud. *La simplicidad* es arcaica. Es preciso haber vivido en un viejo jardín para hablar con fe de todas las *virtudes* del lirio y del árnica. La sustancia es entonces un sueño de juventud; la sustancia saludable es una enfermedad consolada, una salud hablada. Para conocerla simpáticamente, hay que alabarla, hay que escribir de ella con la *exageración natural* de la imaginación, con las fuerzas de una tradición rejuvenecida incesantemente, con esa extraña confianza

que salta una generación y que une al nieto y al abuelo. Será necesario recordar el arcaísmo de esa confianza cuando se desee tomar la medida de la audacia de la medicina espagórica que propone virtudes médicas para inhumanos minerales, para, sales extraídas directamente del mundo de las piedras.

Si, para entrar en los reinos de las virtudes, una sustancia necesita esa confianza, necesita una valoración tan explícita, bien se le puede colgar su ditirambo. Por tanto se reviste de un verdadero *hecho literario*, es un *acto de literatura*. Junto al materialismo razonable toma su lugar un materialismo apasionado. Junto a las experiencias —perturbándolas o exaltándolas— toman su lugar los sueños, los poemas, las imágenes. Son los *fenómenos literarios* de las sustancias reales. Esos fenómenos literarios merecen un estudio particular. Aclaran un poco los arcanos del corazón humano.

En otras palabras, las imágenes literarias nos parecen situadas entre las imágenes que preparan para los conocimientos y las imágenes que preludian los ensueños. Por reducciones sucesivas, también podrán orientarse hacia los conocimientos razonables, por exuberancias, ensancharse en lejanas metáforas. Respecto a las imágenes literarias que daban los méritos de las sustancias, es posible poner en evidencia la dialéctica de la palabra significativa y de la palabra valorizante. La reflexión y la imaginación encuentran aquí su antítesis. Como es natural, estas dos grandes funciones no se separan de manera definitiva. En particular, la imaginación insiste en la imagen que la reflexión hubiera querido desimaginar y atribuye sus sueños personales a esa imagen desimaginada que se ha cargado con las tradiciones de la experiencia. Ya tendremos ocasión

de mostrar la acción de una alquimia casi natural, siempre renaciente, que viene a soñar en las sustancias de la vida moderna, sin adherirse a la tradición alquímica.

Naturalmente, muchos son los inconvenientes de seguir, como lo hacemos en este libro, el destino literario de las imágenes y de basar una investigación en documentos literarios. ¡Cuántas imágenes importantes que, arrastrando al espíritu, permanecen tácitas! También pueden llegar tiempos que pasen por alto todo un campo del ensueño material. Así fue como las imágenes del metalismo nos han parecido afectadas por una anormal inercia en la literatura contemporánea. Si exceptuamos algunas bellas páginas nacidas de los deleites de herrero, algunas embriagueces rítmicas del cobre martillado, al parecer el metal ya no dice nada a la imaginación moderna. Nada sobre el plomo en una época en que abundan las tendencias saturnianas. El plomo es imposible de encontrar en la literatura moderna, cuando dejó tantas imágenes en el fondo de las lenguas. (Desde luego, no tomamos en cuenta las trivialidades, las frases hechas. Esas fórmulas precisamente han perdido sus ensueños materiales, el propio sentido de sus metáforas.) ¡Nada sobre el extraordinario y viejo estaño! Tampoco nada sobre los metales *ligeros*, los metales volantes, el aluminio y el magnesio. La literatura no les ha entregado sus títulos de nobleza, su diploma de metales aéreos. De ver tantas carencias podríamos creer que nuestra imaginación está descalcificada. ¿Han detenido los conocimientos científicos vulgarizados el onirismo tanto tiempo ligado al metal? Tanto se nos ha repetido que el metal era un cuerpo *simple* que ya no soñamos con su misteriosa sustancia. La industria

nos entrega el metal con tal pureza —y sobre todo tan pulido— que el objeto metálico al punto queda marcado con su signo sustancial. Para una conciencia moderna, los metales se han constituido así en verdaderos *conceptos materiales*. Son los elementos de un simple *nominalismo de la materia*.

Y sin embargo el metal ha vivido en la imaginación de nuestros antepasados. Bastaría con devolver su peso de sueño a las primeras técnicas para hacer revivir el onirismo que acompaña a la producción del metal. Pronto comprenderíamos que el metal es el propio sueño del *paroxismo del fuego*. Nació no sólo del fuego, sino que nació del fuego y de la tierra, de

fuego mantenido en su exceso, imaginado en su furia, entregado a todos los rebasamientos de la imaginación. Las figuras más viejas reproducen con frecuencia a los sopladores asociados de dos en dos para alimentar al mineral hirviente con un aliento sin reposo. ¿Cómo no sentir tras esas figuras la excitación *mutua* de los dos trabajadores? He ahí el elemento humano de una técnica del paroxismo, he ahí el ensueño de la voluntad metalúrgica. Vendrán tiempos nuevos que conocerán metalurgias reguladas. Pero antes de saber hay que querer, hay que querer más de lo que se sabe, hay que soñar la fuerza. El metal es el premio de un sueño de fuerza brutal, el propio sueño del *fuego excesivo*.

Comparados con los ensueños metalúrgicos, los ensueños de la alquimia son más comúnmente ensueños de paciencia y de medida. A decir verdad con el alquimista, el propio fuego necesita la ayuda de la *liquidez* del mercurio para *fundir* el mineral. Para la imaginación material, toda fenomenología revela una ontología, todo fenómeno tiene una sustancia. Puesto que el metal fluye con un fuego vio-

lento, el fuego ha sabido liberar el mercurio fluido, el principio líquido del metal. Difícilmente hay alquimia unitaria. Entonces sería preciso un gran aparato dialéctico para explorar en todas sus su-[-/] la imaginación material del alquimista. Mas, aunque con frecuencia se cite en literatura, la alquimia ya sólo da lugar a ensueños que se encantan con los viejos libros sin volver jamás a las propias imágenes materiales. Baudelaire señaló lo que había de convencional en los cuadros de antros alquímicos. En ellos no se muestran sino objetos extraños, triunfo de lo pintoresco y de lo heteróclito, interior holandés de utensilios no usuales.

Para recobrar las fuerzas que imaginan el devenir mineral, cuando menos habría que vivir la *fisiología* de todos esos utensilios y no sólo divertirse con sus formas. Por ejemplo, podremos soñar con el alambique *en su exceso*, en su cosmicidad, recordando que, en ciertos ensueños precientíficos, el mundo se concibe como un inmenso alambique que tiene al cielo entero como capitel y a la tierra como cucúrbita. El alambique del destilador será entonces un alambique del mundo pequeño; la más simple de las destilaciones será así una operación de universo. Destilando el mercurio de los sabios, el alquimista vive un sueño de universo.

Mas esta confusa historia en la que intervienen sueños y experiencias, este largo debate de las imágenes y de las razones exigiría una obra extensa y para escribirla sería necesaria una atención difícil para las dos fuerzas del hombre: la imaginación y la razón. En este breve capítulo, sólo recordaremos algunas ideas generales que podrán ayudarnos a precisar el problema del metalismo imaginario. Desde ahora, se ve claro que al soñar un poco con el metal me-

talúrgica o alquímicamente, éste debe aparecer como una materia sorprendente. Pero ese asombro que produce las grandes imágenes es privilegio de los grandes imaginadores. Vamos a dedicarnos a imágenes más simples, a modo de definir los elementos inmediatos de la imaginación del metal.

2

Por sustancialmente diversos que sean los metales, por variados que resulten según su peso, su color, su sonoridad, dan sin embargo una imagen material genérica, la imagen precisa, clara, inmediata de la existencia metálica. Esa solidez metálica no es ningún concepto. Revela una existencia absoluta, planteando ese noyó duro que ya hemos encontrado al principio de nuestra investigación. En una primera impresión, el metal, al parecer, materializa una repulsa. Y esa repulsa multiplica sus imágenes. En su esencia, como dice Guillevic (*Exécutoire*, p. 29), el metal "sé enfurruña".

Por ejemplo, el metal es la propia sustancia de la *frialdad* y esa *frialdad* se ofrece a todas las metáforas, Cuando Hermann de Keyserling escribe: "La frialdad es el calor específico del metal".¹ lo hace para recobrar la vida fría de la tierra, la vida de toda existencia a sangre fría, la vida a la que él considera la vida básica de todo un continente.

La hostilidad del metal es así su primer calor imaginario. Duro, frío, pesado, anguloso. Posee todo lo necesario para ser *hiriente*, psicológicamente hiriente. Hegel denuncia—en bloque— su olor desagra-

¹ Keyserling, *Südamerikanische Meditationen* (p. 54).

dable.² En el Cosmos musical de Alexandre Blok,³ se oye "aullar" al mineral. El metal es una protesta material. Se necesitará toda la energía de los ensueños de provocación para "domeñarlo". De todos modos, su frialdad, su indiferencia obligan a cierto respeto hacia "ese primogénito" de los productos de la tierra, como decían tantos viejos libros en los tiempos en que la palabra *primogénito* resumía la polivalencia de la dominación.

Los alquimistas pensaron en la metalidad general de lodo metal en virtud de esa unidad primigenia de la imagen material. Indudablemente es fácil bromear sobre la virtud adormecedora del opio negándose a vivir las aventuras del arraigamiento de una cualidad en una sustancia. Mas, ¡cuántos ensueños fecundos, cuántos bellos despertares de la voluntad se encuentran buscando la metalidad de un metal, la virtud metálica del metal! ¡Cómo no habría de sentirse veneración por la *fuerza metálica* de un mineral que es tan difícil de metalizar! Y esa virtud metálica del metal da tantas pruebas de su realidad, tanta seguridad en su dureza, tantos desafíos en su maldad que difícilmente se ve cómo podría el humor detener tan apasionantes tautologías.

Si el metalismo imaginario posee una unidad tan grande en las imágenes más variadas, es fácilmente comprensible que los siglos alquímicos hayan podido ver en los distintos metales las formas sustan-

² Hegel, *Phylosophie de la Nature*. t. II. p. 178.

³ C.f. Sophic Bonneau. *l.'univers poétique d'A. Blok*, p. 155. Guille-vic dice también (*loc.cit.*, p. 48):

*Le metal est au centre el hurle sans la vouille
Et sous la rouille encore il crie...*

[El metal está en el centro y aúlla sin el óxido y bajo el óxido
también grita...]

ciales transitivas de una sola y misma sustancia, la marea profunda de una vida particular, el destino *del reino mineral*.

Toda metalidad se presenta así como la potencia progresiva de una fuerza metalizante. Según esa visión del mundo material, el devenir metálico no es una idea vana puesto que ese devenir es el propio vínculo de la unidad de los diversos metales. Tampoco es de extrañar que en pensamientos alquímicos, fríos, como son los pensamientos metalísicos de Schelling y de Hegel, se encuentren referencias más o menos precisas a la unidad metálica.

Pero, una vez más, si se tiene a bien juzgar el alcance de esa unidad de ensueños materiales y el extraño bienestar que se experimenta al soñar *unitariamente*, fuerza es devolver a la imaginación mineral toda su cosmicidad, fuerza es reintegrar el mineral a su lugar en el mundo, en la vida general del universo. Siguiendo el eje del *devenir material como* impulso vital se entienden mejor los principios rectores del pensamiento y de la experiencia alquímicos. Recordemos entonces rápidamente el alcance de esa panbiología, recorramos esa larga perspectiva de la vida *dura*, de la vida *lenta*, de la vida *fría*. Es la vida más directa, pues se desarrolla de manera más regular que la vida frágil y accidentada de los animales y de los vegetales.

3

Para el alquimista, el universo sublunar está dividido *exactamente* en tres reinos: el reino mineral, el reino vegetal y el reino animal. Nada escapa a esta división. Los reinos mantienen relaciones estrechas: *el uno ali-*

menta al otro. Así, una circulación de alimento da un devenir sumamente material a la naturaleza entera. En ocasiones, menos como sustancia que como alimento, el alquimista pondrá leche, sangre, harina, buen pan blanco en la retorta donde se preparan las sustancias minerales. *La retorta es un estómago.* Que una sustancia sea un *alimento* es el signo de una valoración que no entendemos, pues la palabra alimento resulta para nosotros, en ese sentido, una palabra abstracta. La imaginación material guarda los valores concretos.

Ninguno de los tres reinos escapa a los ritmos de toda vida. El animal es la vida cotidiana. El vegetal, la vida anual. El mineral, la vida secular, la vida que se cuenta por milenios. En cuanto soñamos con la vida milenaria del metal entra en acción el ensueño cósmico. Se impone entonces una especie de espacio-tiempo del ensueño metálico que hace unir a la idea de la mina lejanamente profunda la idea de un pasado desmesurado. Para el alquimista, el metal es *una suslancia-siglo*.

Que a nadie asombre entonces que la quintaesencia metálica, que produce el oro, sea una sustancia de juventud. Hace del hombre centenario un mozo. Las hierbas sólo refrescan la tez, las astas de ciervo agudizan la mirada. Sólo la juventud metálica da el rejuvenecimiento a un gran ritmo. La sentimos como tenacidad vital de un principio hundido en la sustancia dura y profunda.

¿Cómo despertar esa vida metálica, cómo activarla, cómo excitarla, cómo inflamarla, cómo hacerla madurar? Para un alquimista, todas las metáforas de la vida se revelan aquí válidas, naturales, evidentes. Esas metáforas son cultas y son ingenuas. ¡Sorprendente privilegio de los pensamientos soñados y de

los sueños pensados! Producen una suerte de lenguaje homogéneo que persuade mediante una imagen. Sí, ¿por qué en el fondo de la mina no habría de recibir el oro, renuevo del impulso metálico, todos los zumos ríe la primavera?

Y así entran en acción todos los ensueños de la germinación. Esos ensueños son profundamente sustancialistas; dependen de la imaginación material. Lo que busca el alquimista es menos un germen designado, específico, menos un germen dibujado con formas encajadas, que la *materia de germinación*, que la *fuerza germinante* en su poder universal. ¿Adonde irá a buscar esa materia "prolífica" que debe hacer germinar el metal inerte, el metal vil? Con frecuencia en el germen de los frutos, a menudo en el huevo de las aves. He aquí un ejemplo entre muchos otros. El Trevisano hace cocer dos mil huevos de gallina. Luego separa las claras, las yemas, los cascarones. En esas tres materias de realidades tan diferentes trabaja dos años y medio. Luego reúne las esencias dominantes de las materias primitivas. De ese modo espera haber obtenido la quintaesencia de la vida animal. Puesta en la matriz, mineral adecuada, esta quintaesencia debe provocar, con la materia de los metales inferiores que sufre una metalidad lenta, la germinación perfecta y rápida que al fin producirá el oro puro. La gallina de los huevos de oro es un apólogo ingenuo que actúa en la superficie de las cosas. Mucho más profunda, soñando en profundidad, la imaginación material encuentra el germen del oro en los principios del huevo. El poder germinativo de los huevos de gallina viene a despertar la fuerza de los gérmenes del oro.

Con frecuencia se acusa al alquimista de inmodestia. Se cree que quiere crear algo sin nada. Ahora

bien, él no piensa en sus problemas materiales en el reino del *ser*, los piensa en el reino del *devenir*. En ese terreno del *devenir*, sabe bien que nada puede *devenir* sin *germen del devenir*. El germen es para él un esquema temporal que la materia únicamente debe seguir para tener un devenir productivo regular. Para el alquimista, como para Hegel, "el grano es fuerza".⁴

En el reino animal, el poder germinativo se confía en general a células especiales. Mas ese poder puede, a voluntad del pensamiento precientífico, estar localizado de manera menos estrecha. De esa suerte escribe Hemsterhuis:⁵

Diversos individuos, en los tres reinos, contienen partes prolíficas en muchos otros lugares distintos de los que nos parecen formados únicamente para la generación. Cada partícula del pólipo de la tremela, de la solitaria, está fecundada. ¡Cuántas plantas que producen a sus semejantes por sus cebollas, sus raíces, sus tallos, sus hojas! Todo el reino mineral es simiente.

Desde esta perspectiva, la menor parte de un mineral es un germen del propio mineral; la fuerza germinativa está *por doquiera* en el metal homogéneo. Aquí ya no hay plan, sino una fuerza profunda. Todo es simiente en la sustancia pura. Una suerte de acto de fe en las virtudes sustanciales les atribuye no sólo la capacidad de perseverar en el ser, sino también la de llevar su devenir de perfección en un ser a la metalidad vacilante. Que el filósofo del siglo XVIII pueda pensar en una sustancia tan activa claramente es prueba de que el mito de la vida metálica es vivaz.

⁴ Hegel, *Philosophie de la Nature*, trad., t. III, p. 101.

⁵ Hemsterhuis, *Ouvres philosophiques* (trad. I, p. 180).

Desde luego, la mentalidad del niño acoge las mismas imágenes. El niño confiesa —no siempre con facilidad— los ensueños que los hombres callan. Jean Piaget escribe:⁶

En algunos niños (no en todos pero sí en gran numero de ellos) encontramos la idea de que los trozos de piedra "crecen" a la manera de las plantas: "son granos de piedra" y "dan piedras", "se les planta", "crecen", etc. ¿Debemos ver en estas expresiones simples figuras de estilo? Lo que sigue demostrará que se trata de una verdadera vida atribuida a la piedra.

El devenir vegetal —devenir intermedio entre el del animal y el del mineral— da ensueños de analogía cuya fuerza ya no comprendemos, pero que no pueden dejar indiferentes a una imaginación terrestre y a una imaginación subterránea. De tal suerte, Cardan se pregunta:⁷ "¿Qué otra cosa es una mina sino una planta cubierta de tierra?" Cuando una mina llega a agotarse, a perecer, basta con recubrirla de tierra, con devolverla a su vegetación tranquila; un siglo después, la volverán a abrir y la hallaran en pleno crecimiento. Ésta es una intuición de la vida mineral que pasa de un siglo a otro. Bacon también escribe:⁸

Algunos antiguos informan que en la isla de Chipre si encuentra una especie de hierro que, cortado en trocitos y enterrado en una tierra regada con frecuencia vegeta en ella, en cierto modo, al grado de que todo esos trozos alcanzan mayor tamaño.

⁶ Piaget, *La représentation du monde chez l'enfant*, p. 358.

⁷ Cardan, *loc. cit.*, p. 108.

⁸ Bacon, *Sylva sylvarum*, trad., III, p. 153 f 797.

La fecundidad de las minas es un tema que, en numerosas obras, hace intervenir siempre la misma erudición (Aristóteles, Teofrasto, Plinio). Que ese mito subsista en un autor como Bacon, a quien se considera creador de la doctrina experimental, prueba a suficiencia que el ensueño siempre forma una nebulosa alrededor del pensamiento.⁹

Naturalmente, una mina puede envejecer. Un racionalista dirá que está agotada porque se le ha extraído todo su mineral. Un soñador de la vida minera soñará con un *agotamiento* más profundo, más orgánico:

Se dice que, cuando envejece una mina, la materia de los minerales, o de los metales, se confunde tanto con la de las escorias que su separación es casi imposible, porque el espíritu mineral que debía empezarla se encuentra allí en pequeña cantidad y en una debilidad extrema [Duncan, *Chymie naturelle...*, 2ª parte. 1687. p. 165].

Pero vamos a recordar imágenes mucho más precisas aun, que van a revelarnos las grandes fuerzas simples de la imaginación mineral.

Cardan aconseja al maestro minero que busque el "tronco de la mina" (p. 101). El *filón* no es sino una forma, el *tronco* es un crecimiento, el propio crecimiento de la fuerza mineral.¹⁰ ¡Qué prodigio

⁹ Esta creencia se encuentra no sólo en Bacon sino también, en el propio Schelling. Cf. *Ideen zu einer Philosophie der Nature, Obras completas*, t. II, p. 458. Buffon también da crédito a la opinión de Baglisi, *Mineraux*, I, 445) en el sentido de que el mármol vegeta y "se reproduce en las propias canteras."

¹⁰ En ocasiones, una inversión de la imagen da a la imagen más vida nueva. Así, hablando de un árbol, Ponge lo llama "el filón verde" (*Parti pris...* p. 67). Un lector que conserve el gusto de la imaginación cósmica sueña sin fin ante ese "filón verde", la vida subterránea forma aquí, para él, una continuidad con la vida del bosque.

de visión subterránea si un minero inspirado encuentra bajo tierra el árbol de la mina! "Las materias metálicas son a las montañas, de ninguna otra manera que los árboles, con raíces, troncos, ramas y varias hojas" (Cardan, p. 106). Indudablemente, un hermoso yeso en puma de lanza nos hace soñar ahora en una hoja ele la sagitaria. De Gorthe a Hoffmann, el romanticismo de la mina nos daría a muchas otras imágenes para un herbario mineralógico. Pero ese herbario no sería, a nuestros ojos modernos, más que un catálogo de *comparaciones*. En cambio, la imaginación viva no se contenta con comparaciones. No se satisface con colores de superficie, de un modo fragmentario. Quiere la *totalidad de la imagen y toda la dinámica de la imagen*. Cuando encuentra una hoja, quiere tronco y raíz y toda la fuerza del vegetal erguido. Si es subterráneo, el verdadero tronco, el *tronco recto*, viene del centro de la tierra. Hasta allí llegan las raíces profundas conocidas por los soñadores terrestres. El árbol de la mina es el Ygdrasil subterráneo.

Ante esas imágenes que sentimos activas en la mineralogía soñada, el romanticismo parece sumamente tímido. Pertenece ya a una época en que las imágenes cósmicas mueren o, cuando menos, se disgregan. A veces, en ellas no vemos sino una tímida metáfora. Así, en las páginas en que canta su *Occitama*, Florián escribe, luego de hablar de la fecundidad de una tierra que produce la uva y la aceituna: "El mármol, la turquesa y el oro son producidos por tu suelo fértil" ("Estelle", *Oeuvres de Florian*, t. I,

p. 252). Sólo la sensibilidad a la antigua imagen puede revelar que ésta aún vive en forma discreta. En ocasiones, una expresión negligente marca todavía la creencia en un crecimiento *hacia lo alto*. Vera, traductor de Hegel, dice por ejemplo que los filones son flujos "inyectados en la roca". Esa *inyección* es un diminutivo del crecimiento libre. Sin embargo, conserva algo de su carácter dinámico. Detonalizadas de ese modo, las imágenes cósmicas sólo se cruzan con motivo de imágenes fragmentarias. El hombre moderno ha roto la *Imago mundi*. Ya únicamente tiene impulsos *particulares* de energía.

4

La imagen de *maduración* no hace otra cosa que continuar la imagen de la germinación y del crecimiento. En la tierra, el oro madura como la trufa. Sin embargo, necesita algunos milenios para alcanzar la madurez perfecta. Un mineralogista que se dedica en cuerpo y alma a la vida subterránea considera que el oro de los ríos no vale lo que el oro de las minas profundas. ¿No fue ese oro arrancado antes de tiempo de sus moradas naturales? En el lecho del río, el oro no ha podido acabar su crecimiento ni encontrar el calor de su plena madurez. El torrente ha roto "los vasos naturales antes de la cocción perfecta", dice Philippe Rouillac, zapatero piamontés. Un incrédulo respecto a la alquimia, como Bernard Palissy, cree en la maduración de los minerales (p. 242). Como todos los frutos de la tierra, dice, los minerales "tienen en su madurez otro color que no tenían al principio". En otras palabras, los colores tienen edades. Los bellos colores son signos de cabal madurez.

Inversamente, son numerosas las imágenes de una decrepitud del metal que ha rebasado la edad de la perfección. En la obra de un alquimista como Glauber se lee también:

Que si el metal llega a su última perfección sin que se le extraiga de la tierra de la cual no recibe ningún alimento, muy bien se le puede comparar en ese estado al hombre viejo y decrepito... la naturaleza guarda la misma circulación de nacimiento y muerte tanto en los metales como en los vegetales y en los animales.

Si el metal no reposa en su justa matriz, no puede proseguir su vida perfecta. En la tierra laborable, incluso puede sufrir el peor de los descalabros. Enterradas largo tiempo, las monedas paganas, dice Paracelso, se hacen *pedregosas*. No habría ocurrido eso si hubieran hallado, en una verdadera morada mineral, la matriz apropiada para su vida metálica.

Para el alquimista, la Naturaleza está animada por un *finalismo material*. Si nada estorba sus esfuerzos normales, la Naturaleza hará oro de cualquier metal.¹¹

Si afuera no hubiese impedimentos que se opongan a la ejecución de sus designios, la Naturaleza acabaría siempre sus producciones... Por eso debemos considerar los nacimientos de los Metales imperfectos como el de los Abortos y el de los Monstruos, que sólo ocurren porque la Naturaleza se desvía en sus acciones y porque encuentra una resistencia que le ata las manos y unos obstáculos que le impiden actuar tan regularmente como está acostumbrada a hacerlo... De allí viene que aunque no quiera producir sino un Metal, sin embargo se vea obligada a hacer varios.

¹¹ *Bibliothèque des philosophies chimiques*, 4 volúmenes, por M.J. M. D. R. nueva edición, París, 1741, Prefacio, pp. XXVIII y XXIX.

No obstante, sólo el oro "es Hijo de sus deseos". El oro es "su hijo legítimo, porque únicamente el oro es la verdadera producción".

Sería fácil acumular citas que demuestren que, para el alquimista, la vida metálica constituye el camino de las perfecciones materiales. El oro es el gran futuro mineral, es la esperanza suprema de la materia, el fruto de los largos esfuerzos del reino de la solidez íntima. La locución *el fruto de un esfuerzo* cobra aquí su sentido material pleno. Ambos, el esfuerzo y su fruto, aquí son concretos. El oro se estima entonces alquímicamente en un juicio de valor sustancial y de valor cósmico. Muy lejos estamos de aquel juicio de valor utilitario que la psicología clásica pone en la base de la vida ambiciosa de los alquimistas.

Ese juicio de valor material parecerá aún más claro si se compara con los juicios de desprecio por el metal impuro. Para Fabre, el plomo es un oro "leproso, infecto y corrupto". Para Locques,¹² "teniendo en su principio el espíritu metálico un cuerpo vil y abyecto", la función del alquimista es purificarlo. Y toda la alquimia está animada por una dialéctica de alabanzas y de injurias cuya riqueza no podemos sospechar si nos limitamos a leer los estudios de los historiadores de la química. A decir verdad, los juicios objetivos se ven aplastados bajo los juicios de valor.

No es imposible demostrar que esa dialéctica de alabanzas y de injurias es solidaria de una verdadera simpatía por la vida mineral. Vemos a mineralogistas acusar a la *química* de desunir a los minerales.

¹² Locques, *Les rudiments de la philosophie naturelle touchant le système du corps mixte*, París, 1645, p. 111.

Werner habla de los minerales como un bergsonianos habla de la vida. Con las mismas reivindicaciones de conocimiento íntimo, concreto, directo, piensa Werner, ¿no valdría más conocer el mineral *directa-mente*, estudiándolo por los medios naturales, por los cinco sentidos? El olfato, el gusto, el tacto dirán más que la balanza. Werner amaba su colección de piedras como a una familia de seres vivos. Había recibido una *educación mineral*. Muy niño, como premio por su trabajo en la escuela, recibía muestras de cobre, de plomo, de zinc... Sus juguetes eran pequeñas herramientas de minero. En vez de un redil, se le daba una pequeña instalación minera. Así conoció y amó la vida subterránea.¹³ Un mineral era para él un recuerdo de infancia.

5

Ante los frutos metálicos fallidos, mal nacidos, mal alimentados, mal madurados, mal cocidos, ¿qué ha de hacer el alquimista? Como se sitúa en un reino de los *valores* más que en un reino de los *hechos*, no es raro que empiece a jugar con la dialéctica fundamental de cualquier valor: el bien y el mal. ¿No vale más, antes de inclinarse por el bien, llegar primero *al fondo* del mal? Entonces se sigue la tentación de acentuar el *mal de la materia*. Cuando se haya conocido en realidad el mal de la materia se podrá tener la certeza de eliminarlo en su origen. Se Verá entonces a la bella materia co-nacer de la materia abyecta, para hablar como un alquimista claudeliano. De ese modo se legitiman, a ojos de un soñador.

¹³ Cf. Dürler, *loc. cit.*, p. 13.

las numerosas prácticas alquímicas de *envilecimiento* de la materia, de corrupción material profunda e íntima. Y, en un sentido más profundamente sustancial que nunca, reencontramos el proceso dialéctico: ensuciar *para* limpiar — corromper *para* regenerar — perder *para* salvar — perderse *para* salvarse. *La vida moral es una práctica de universo*. Sea cual fuere el objeto, la valoración sólo puede cobrar impulso si primero toma distancia. El valor debe surgir de un antivalor. El ser no tiene valor si no surge de la nada. "Para saber hacer los metales, hay que saber destruirlos",¹⁴ declaración que difícilmente entendemos si nos limitamos a traducirla a la dialéctica moderna del análisis y de la síntesis. Tendríamos una mejor medida de la dialéctica alquímica si la refiriéramos a una dialéctica platónica de la vida y de la muerte. Y de ese modo se vivirá, en el sentido pleno, la palabra *mortificación* empleada tan a menudo en las obras alquímicas. Se *mortifica* una sustancia para regenerarla. Se la mortifica agregándole una *sustancia de muerte*, una sal de materia muerta, un polvo de momia o, según el término consagrado, de la "mumie".

Hagamos algunas precisiones sobre algunas de esas dialécticas alquímicas.

Dé una manera general, al correr de los siglos precientíficos, la corrupción y la podredumbre son consideradas funciones *positivas*, indispensables para una germinación normal. Lo cual es tan válido para el mundo mineral como para el mundo vegetal.

Así como un grano de trigo que se ha sembrado en tierra produce muchos otros granos si en ella se pudre y

¹⁴ Locques, *loc. cit.*, t. II, p. 111.

se mortifica; y, por el contrario, no produce nada si no muere allí; así también las semillas de todas las cosas, que nacen y crecen sobre la tierra, se cambian y se pudren; y si la corrupción entra en ellas, germinan al punto [...]¹⁵

Pero, ¿cómo podría un espíritu moderno realizar la comparación si no olvida el concepto moderno del abono? En realidad, en su valoración primera, el *estiércol* no es exactamente un *abono* para la planta. No sirve para *alimentar*, para abonar la semilla y la planta. Sirve para *pudrir* el grano. En una tierra colmada de estiércol, el grano *participa* en la podredumbre del estiércol.

No debe creerse que estos ensueños han caducado por completo. En su libro *Le flâneur sous la tente*, Constantin-Weyer escribe tranquilamente (p. 12), poniendo en estilo moderno la vieja imagen de los alquimistas:

Cosa curiosa, este árbol, tan sano, surgió de una podredumbre. En vano se sembraría la semilla que lo produce si ésta no se descompusiera en el suelo. El almidón, la fécula y la albúmina que envuelven el germen deben morir y pudrirse para que nazca el árbol. Así es la Vida, hija de la Muerte.¹⁶

En ciertos textos, se atribuye una función aún más especial al estiércol: atrae hacia sí las impurezas

¹⁵ Nicolás Flamel, *Bibliothèque des philosophies chimiques*, t. II, página 301.

¹⁶ Léon Bloy se vale de esta imagen y la coloca en el centro de un maniqueísmo apocalíptico. Dice a la virgen honesta que siembre de hinojos, pues sólo Dios fecunda los granos. Pero "solamente hay tres modos de sembrar: en la podredumbre, en la abyección y en la flaqueza" (*Poèmes en prose*, "Mars").

de la semilla y así ayuda a ésta y a la planta a purgarse de sus excrementos. Allí vemos obrar la *partid-pación* tan característica de la imaginación material. Toda materia conglomerada sus cualidades, atrae hacia sí todo lo que pueda acentuar esas cualidades. El estiércol es así una suerte de fuerza de atracción para todo lo que es impuro, el estiércol es un absceso de fijación para la impureza de las semillas. Si reflexionamos un poco en esta extraña intuición del valor de la sustancia sucia, entenderemos mejor ciertas atracciones por el todo, Tras la apariencia de un juicio objetivo, podremos caracterizar ciertos comportamientos subjetivos de los que hemos hablado en un capítulo anterior.

Pero tal vez una dialéctica menos valorada, menos profundamente comprometida con los valores humanos, permitirá comprender mejor el pensamiento dialéctico de los alquimistas.

Reviviendo el metalismo alquímico, con frecuencia se encontrará un deseo de *reincrudar* una sustancia. Éste es un concepto que verdaderamente ha desaparecido de la mentalidad moderna. Hacer *crudo* lo que ha estado *cocido* es una operación que no tiene sentido alguno para nosotros. Si la cocción trae consigo cambios positivos, no vemos cómo se anularía esa operación. Cocer va no tiene para nosotros ninguna dialéctica activa. Ningún cocinero ha pensado jamás en *reincrudar* una pierna demasiado cocida. La cocción excesiva es, en este caso, una torpeza imperdonable. Aún es posible poner remedio a una salsa que, en términos culinarios, se ha *decocido*. Pero la carne excesivamente cocida sólo puede "figurar" en una mesa en tanto que ropa vieja.

Como la cocción es ya una metáfora, en el reino

del metal el pensamiento y los sueños son más libres. Abordemos entonces las cosas a mayor altura y dediquémonos a la cosmicidad de la cocción mineral. La lenta "cocción" del metal en las entrañas de la tierra está tan bien hecha que puede conservar vivos los principios del *mineral crudo*. En cambio, la cocción en el hornillo de atañor tal vez haya amortiguado el impulso que se deseaba excitar. Por tanto hay que desconfiar del calor brutal, destruir las violencias imprudentes del fuego y recobrar todas las persuasiones del calor ligero, siguiendo los consejos de un lenguaje que forma, para cada objeto, los *dobletes* de lo subjetivo y de lo objetivo. Entonces nacen los principios de una cocción ritmoanalizada, regulando el tiro con una *ventanilla* que *ventila*, con *sopladores* que *soplan*. Mas la ventanilla y el soplador deben estar unidos dialécticamente colocándose en el punto de sensibilidad de la cocción. Se ventila "abajo", se sopla "arriba". Con tanta delicadeza imaginaria, ¡cómo no habríamos de recobrar las sutilezas materiales! Así se reincrudan los gérmenes. Se recomienda el devenir mineral. La esperanza rítmica de la alquimia encuentra aquí razones materialistas, la alquimia cree en una sensibilidad de primavera del mineral, en una renovación del metal reincrudado. El metal reincrudado recobra las vitaminas de la metalidad.

Todas estas dialécticas se desarrollan en una atmósfera de pasión, con encantamientos de amor y con imprecaciones de colera, en un diálogo de palabras injuriosas y de palabras tiernas. Ese materialismo hablado, exaltado, denostado, es a las claras una dialéctica de valores humanos. Nos hace entender al hombre más que a las cosas o, mejor dicho, pone las cosas en la cuenta del hombre Jamás estu-

vo el hombre tan sinceramente *en el mundo* como en aquellos tiempos de los ensueños alquímicos, pues a menudo, por sus poderes de ensueños cósmicos, una materia bastaba para llevar al soñador *al fondo del mundo*. Nueva prueba del carácter "comprometido" de los ensueños de la imaginación material. La alquimia también encierra innumerables lecciones para una doctrina de la imaginación material, imaginación tanto más sincera cuanto que demanda una adhesión total a la vida del universo.

6

No es de extrañar que un poder tan grande de vida mineral pueda concurrir a conservar a los seres vivos más diversos que se encuentran bloqueados en las minas. Todo el mundo ha leído el famoso cuento de E. T. A. Hoffmann, *Les mines de Falun*.¹⁷ Recordemos que el cuerpo de un minero aplastado en la mina es hallado veinte años después de su desaparición. Está intacto como si hubiera muerto la víspera. Obedeciendo a su propio genio, Hoffmann ha creado en torno a esta leyenda toda una atmósfera de sueños y de recuerdos, en particular, ha seguida todas las seducciones de la vida subterránea. El arte del cuentista es tan grande, las racionalizaciones evocadas son tan hábiles que se puede subestimar el peso onírico de las imágenes. Para vivir esas imágenes en todas sus funciones oníricas, sería preciso tomar una medida de un verdadero mito de la mina-sarcófago, mito que ha conocido una larga acción en la literatura alemana. El cuento sin duda fue escrito

¹⁷ Trad., reeditado por Éditions Colbert, 1.1.

en una época en que la imagen del novio "conservado" fielmente en la mina, por las fuerzas vivas de la mina, había perdido todo crédito y, para dar credibilidad a su relato, Hoffmann se vio obligado a bordear las visiones de la locura. Mas, ¿qué profundidad recibirá la imagen que está en el centro del cuento si se ofrece su preámbulo de leyenda, si se recuerdan las extraordinarias aventuras contadas por tantos viajeros que visitaron durante un siglo las minas escandinavas! Personalmente, he vuelto a leer con otros ojos el cuento de Hoffmann, tras haber estudiado las imágenes minerales, las imágenes de la mineralización. Esta preparación "imaginaria" permite introducir valores ocultos. La crítica literaria tiene la obligación de conocer el pasado de los sueños tanto como el pasado de los pensamientos. Trataremos de restituir ese preámbulo de leyenda ante el cuento del escritor.

Si antes se vuelve a leer, por ejemplo, una obra escéptica como la de Bernard Palissy, se comprenderá lo que puede ser una endósmosis de la leyenda y de la experiencia. Bernard Palissy cree que "el hombre, el animal y la leña pueden reducirse a piedra" (*Oeuvres*, p. 203). Sin embargo, el autor confiesa que no ha comprobado el hecho respecto al hombre. Dice que conoció a un médico quien había visto en el gabinete de un señor "un pie humano petrificado"; otro médico vio "la cabeza de un hombre también petrificado". Bernard Palissy da una explicación de esos fenómenos que ocupa el centro de muchas de sus ideas: todo se hace por "el poder de congelación", por la atracción de las sales. En muchas páginas de su obra, Bernard Palissy vive verdaderamente esa fuerza contractante de las sales, esa atracción de lo semejante por lo semejante que

desempeñará un papel tan importante en las intuiciones de Bacon. "Estando en tierra, la sal del cuerpo muerto atrae a la otra sal (la de las piedras)... y las dos sales juntas podrán endurecer y reducir el cuerpo humano a materia metálica."

De esa atracción tan profundamente sustancialista, indicio tan claro de una imaginación material, Bernard Palissy ve una nueva aplicación en las cepas de viña que, según él, en la arcilla se transformaron en hierro (p. 207), "sabiendo bien que la sal de la viña a la que llamamos tártara posee grandes virtudes hacia los metales".

Por consiguiente, la acción mineralizante es aquí eminentemente *positiva*. Se la imagina en acción contra las fuerzas habituales de disolución.

Cuanto más nos remontamos en el pasado, más activas son las fuerzas legendarias. En su *Tirocinium chymicum*, Jean Béguin habla del principio de la sal gema, del *elixir mineral* que ha conservado "el cuerpo de esa bella joven que fue hallada bajo el papa Alejandro VI en un antiguo sepulcro, tan fresca como si acabara de expirar, aunque hubiera estado allí desde hacía 1500 años".¹⁸

Como los viejos grimorios, el folclor también nos ayudaría a prepararnos en ese *materialismo legendario* que interminablemente ocupa a la imaginación. De esa suerte. Paul Sébillot¹⁹ señala que el cobre es, en ciertos relatos, "la sangre mineralizada de los hombres aplastados por los gigantes". Por otra parte, es sabido que la mitología clásica explica a los gigantes legendarios por el hecho de que la tierra oculta esqueletos fósiles de gran tamaño, Boccaccio men-

¹⁸ Citado por Barba, t. I, p. 28.

¹⁹ Paul Sébillot, *Le folklore de France*, I, p.15.

ciona a un gigante petrificado de doscientos codos desenterrado en Sicilia.

Si guardamos en mente estos viejos recuerdos humanos, leídos en viejos libros, una suerte de *onirismo de lectura*, de onirismo formado en la legión intermedia entre los hechos y los sueños, hace que el cuento nuevo se acoja con mayor complacencia. Se aceptan de él características un tanto exageradas como la siguiente: las flores en el ojal fiel novio "no mostraban el menor rastro de destrucción" (Hoffmann, *loc. cit.*, p. 120). Llegar demasiado lejos en un cuento fantástico es una manera de acentuar el carácter plausible de lo fantástico menos exagerado. ¿La flor? No, pero el rostro, sí. ¿No hemos leído en los libros el relato de esas maravillas?

Mas, como esa imagen es lo que está en juego en el cuento, al punto hemos ido al centro de la imagen realista de la metalización. Sin embargo, la imagen por sí sola no revela toda la potencialidad minera. Es preciso que le adjuntemos poderes más vagos, más sordos que son los atractivos de la vida mineral, de la vida subterránea. Esos poderes derivan de la imaginación de la materia.

En resumen, como las doctrinas soñadoras de la mina, el cuento debe conducir al lector a las propias moradas de la mineralización. Es necesario despertar el telurismo del lector, ofrecerle los intereses del mundo mineral. La atracción por la mina se inscribe detenidamente en el relato de Hoffmann. La vida mineral atrae sin límite, al ser destinado a la vida mineral, a la muerte mineral. Y llegamos a imágenes complejas en las que el psicoanálisis encontrará un bello material de examen. Los símbolos del retorno a la madre y de la muerte material se captan aquí en su síntesis. La síntesis nunca es más

fuerte, más apretada que en esta imagen. Almas sensibles, más aéreas, más solicitadas por los vértigos de la onda, retrocederán ante esta síntesis de la mina-madre-muerte. Considerarán *macabras* algunas imágenes del relato. Mas, por esa misma razón, el relato de Hoffmann será fácilmente un *test* psicoanalítico.

Si se observa con cierto detenimiento la mezcla de lo humano y de lo telúrico, se comprenderá el alcance de las imágenes de la muerte *enterrada* y de la muerte *profunda*. La Reina subterránea quiere encontrar novio a una hija de la tierra. La soberana lo subyuga mediante el hipnotismo de las profundidades. "¡Abajo, abajo, cerca de usted!", murmura el soñador (p. 100), y Hoffmann comenta: "Su *verdadero* yo había descendido al centro de la tierra y allí reposaba en brazos de la reina, mientras que él regresaba a su oscuro estrato en Falun", en la morada de su novia viva. Esta división del ser del sueño y del ser de la vigilia, esta dualidad de la vida del sueño y de la vida real se presentan con gran delicadeza psicológica. La verticalidad de lo consciente y de lo inconsciente se hace sumamente sensible mediante ese sonambulismo de las profundidades. Si se sigue su evolución, es comprensible que Dürler haya podido decir²⁰ que el descenso en las entrañas de la tierra es uno de los símbolos más activos para estudiar el inconsciente.

²⁰ Dürler, *Die Bedeutung des Bergbaus bei Goethe und in der deutschen Romantik*, p. 110. Fácilmente se puede ligar este cuento a los mitos antiguos. Por ejemplo, numerosos relatos concuerdan en decir que Trofonio es "un famoso arquitecto que, huyendo de sus enemigos, había sido tragado por la tierra cerca de Lebadea y que ahora vive en sus entrañas una vida eterna, anunciando el porvenir a quienes descienden hacia él para interrogarlo" (Rohde,

Pese a todas sus cualidades, el cuento *Les mines de Falun* no nos parece perfecto. Las determinaciones mediante las imágenes materiales en efecto nos permiten hacer ciertas objeciones. A decir verdad, el cuento no nos parece bastante *meditado metálicamente*; su aparato social daña su fuerza cósmica. La imagen fundamental del *minero mineralizado* no viene sino al final del relato. No está preparada por las innumerables riquezas que el autor habría podido hallar en las leyendas. No bien ha salido de la mina, el cuerpo mineralizado se hace polvo, como para impedir toda indagación positiva sobre el hecho maravilloso, como si el autor renunciara de pronto a la suma de los sueños de la mineralización.

También se ha olvidado un detalle: un viejo libro decía que, al salir de las entrañas de la tierra, cincuenta años después de ser sepultado, el cuerpo del hombre telúrico aún estaba *tibio*. Como tantos otros, Jean-Paul Richter encontró esta leyenda. Él conserva el rasgo legendario. En su obra, el cadáver del niño hallado ochenta años después de su desaparición en el abismo todavía está *tibio*. Así lo exige el onirismo de la mineralización en el seno de la tierra. Por múltiples conceptos, esa mineralización íntima tranquila, lenta, que sobreviene en un sueño apacible, sorprendiendo al ser aún dormido, es diferente de la petrificación medusante. No produce una figura fría petrificada de pronto por el pavor. De una a otra hay precisamente toda la diferencia de una

(*Psyché*, trad., p. 95). Los relatos modernos —tipo Hoffmann— ponen en evidencia instancias materiales que difícilmente aparecen en ciertos relatos antiguos, ya muy efemerizados. Por eso se fomenta citamos de paso las referencias a relatos similares que se pueden encontrar estudiados en el libro de Rohde (Cf. p. 102-103).

imagen de las formas y de una imagen material. A continuación veremos que una imagen en verdad intimista conserva el rastro de un suave calor. Todo lo que se forma lentamente, en el reino de lo imaginario, guarda un grato calor.

Tal vez se nos objete que establecemos aquí una distinción sumamente artificial. Es que, entonces, se detendrán las participaciones que son la propia vida de la imaginación de las materias. Si, por el contrario, deseamos seguir las imágenes materiales en su profundidad o, más exactamente, en la búsqueda jamás acabada de la profundidad sustancial, no podremos desconocer el prestigio de los minerales subterráneos, como si la profundidad en la sustancia y la profundidad en la mina multiplicaran su sentido simbólico. Para el soñador, cuando los minerales afloran, cuando despliegan su ser a la luz del día, suelen cobrar formas, han terminado de crecer, entonces son inertes y fríos. En las entrañas de la mina, poseen todos los privilegios, todas las posibilidades del devenir. Los conceptos descuidan por función los detalles. En cambio, las imágenes los *integran*. El metal acabado puede parecer frío, puede dar una primera impresión de frialdad que lije las ideas de un filósofo. Mas, por su crecimiento imaginario, el metal integra un calor de crecimiento. Los sueños de la sustancia *concentrada* le devuelven esa cualidad de calor que la experiencia podría negarle.

7

Todas esas imágenes serán más claras si abordamos el mineralismo con los temas del voluntarismo, aceptando las imágenes dinámicas de la *energía mi-*

nera. La mirada del marinero es penetrante porque está relajada y porque ve a lo lejos; la mirada del minero es penetrante porque está tensa y ve con detalle. En *Les mines de Folun*, el viejo minero le dice al vagabundo de los mares (p. 97):

¿Quién te asegura que si el topo ciego escarba la tierra, guiado por un instinto ciego, el ojo humano en las profundidades más recónditas de la mina, a la luz de las antorchas subterráneas, no adquiere insensiblemente más energía y no logra al fin captar con sus miradas penetrantes, en las formas maravillosas del reino mineral, el reflejo de lo que se oculta arriba detrás de las nubes?

Lo que el minero debe ver es más que un reflejo, es la propia materia de las *influencias* del cielo. Esas influencias están más ocultas en la materia que en los astros, por lo que es preciso que el minero, en las tinieblas de la mina, sea el más lúcido de los videntes.

Por tanto habrá que leer en el ojo del minero el magnetismo del querer. Su mirada indomable es precisa como la palanca que hunde entre las rocas, Bajo el párpado de las gangas, el ojo mineral mira al minero:

*Wie rote augen drangen
Metalle aus dem Schacht,*

dice Eichendorff. Si no *subimos* la dinámica de las imágenes hasta vivir el duelo del magnetismo animal y del magnetismo mineral, no recibimos todos los beneficios dinámicos de algunas páginas de Hoffmann (cf. p. 108):

Hay entre nosotros la antigua creencia de que los elementos poderosos, cuya conquista realiza el minero, lo

destruyen si no hace todos los esfuerzos para mantener su dominio sobre ellos, si se abandona a pensamientos extraños que distraen las fuerzas que debe dedicar íntegramente a sus trabajos en la tierra y en el fuego.

¿Habrá que decir que este texto debe tomarse en su sentido fuerte y directo mas no en el sentido de una energía abstracta? El minero desde luego debe apuntalar cuidadosamente las galerías, debe cortar o desviar los torrentes subterráneos, pero la verdadera lucha es la lucha contra el mineral, dotado de todos sus poderes, reales e imaginarios. Esa lucha implica ensueños de la voluntad, los ensueños de un imperioso poder. Es preciso domar al elemento, dominar sus maleficios. Una vez más, vemos que el trabajador debe ser el más fuerte en el propio reino de las imágenes.

Acabamos de dedicar varias páginas a la novela corta de Hoffmann. Este comentario es deshilvanado por necesidad; para que fuera completo habría que hacerlo libro en mano. Hemos querido llamar la atención hacia la posibilidad de hacer un comentario *materialista* al respecto, siguiendo el atractivo profundo de las *imágenes materiales*. Éste es un punto de Vista que a la crítica literaria le convendría considerar, pues los ensueños materiales arraigan al hombre en su universo. Dürler dedicó un libro interesante al estudio de las minas de Falun a través de la literatura alemana. Sin embargo, el sentido de los intereses por la materia en ocasiones no se sigue con suficiente detenimiento. En ella no se determina claramente lo que distingue por una parte a las imágenes fundamentales, a las imágenes que conducen el relato, y por la otra a las imágenes anexas, con

frecuencia fugitivas, casi siempre contingentes, que los diversos autores agregan al relato, alterando así un poco *la necesidad de las imágenes materiales*. El sueño mineral es un sueño tan profundo, suscita un arquetipo tan constante que un autor capaz de despertarlo en el alma de su lector puede estar seguro de hacer una obra interesante. Si se tiene a bien leer por partida doble el cuento de Hoffmann, meditando en la imagen material con que termina, en la segunda lectura se sentirá la acción de la imagen mineral fundamental. Por otra parte, señalemos de paso que las imágenes materiales con frecuencia son imágenes de *segunda lectura*. Sólo la *segunda lectura* puede dar a la imagen-fuerza sus verdaderas recurrencias. Hace refluir el interés. Constituye precisamente todos los intereses afectivos en *interés literario*. Sólo hay *literatura* en *segunda lectura*. Ahora bien, en los tiempos actuales, los libros no se leen uno una vez, por su virtud de sorpresa. Las imágenes pintorescas deben sorprender. En cambio, las imágenes materiales deben remitirnos a las regiones de la vida inconsciente en que la imaginación y la voluntad mezclan sus raíces profundas.

8

Entre las potencias mineralizantes particularmente valoradas por la imaginación, distingamos, en una nota rápida, el poder de la sal que por sí sola exigiría un psicoanálisis especial, pues es una fuerza insidiosa que actúa en los límites de la tierra y del agua. La sal se disuelve y se cristaliza, es un Jano material. Siguiendo a la alquimia, podríamos encontrar múltiples imágenes del poder imaginario de la sal.

Cuando Paracelso introdujo la sal como tercer principio por agregar al mercurio y al azufre (entendamos al agua y al fuego), fue el principio de la cohesión, el principio de la solidez. La sal simboliza los lazos que constituyen el *cuerpo*²¹ tanto el cuerpo humano como el cuerpo de las piedras. La sal es valorada como un principio de *concentración* activa. Llama a sí, atrae a sí sensaciones múltiples. La sal podría servir de tema materialista al consejo de André Spire (*Poemes (d'ici el de là-has)*):

*Et les mille mains de tes sens,
Tends-les, deviens, fais-toi centre.*

[Y las mil manos de tus sentidos,
tiéndelas, se, hazte centro.]

La sal es un *centro* de la materia. "Hazte centro" es un imperativo que se lee geométrica o materialmente. Obedece o bien a la ley del círculo, o bien a la ley de la sal. Por consiguiente es un *test* que produce una buena dialéctica de los caracteres. Pero tal vez tendríamos una medida más simple de ese poder si tomáramos ejemplos en los que ese poder está reducido, por decirlo así, a su carácter *central*. Es lo que ocurre en el caso de la intuición materialista de Bernard Palissy.

Para él, la "sal nunca está ociosa". Su función consiste en determinar y mantener la consistencia de las cosas: "La sal es la vestimenta y la resina generadora y conservadora de todas las cosas". Hay cierta sal que mantiene a la tierra "en su ser". El ser no se presenta en una existencia sin tensión. Lo que tensa

²¹ Cf. Herbert Silberer, *Probleme des Mystik und ihrer Symbolik*, p. 77.

al ser hacia su centro es la sal. La sal es el principio de la concentración. En esas intuiciones ingenuas vemos a las sustancias y a sus funciones que intercambian sus valores. Toda solución desea ser concentrada. La sal llama en cierto modo al sólido a su existencia condensada. Para Jean Béguin, de la sal "depende la solidez de todas las cosas".²²

Quienes hagan, dice el alquimista, la difícil "anatomía de la sal" verán que es "asiento fundamental" de toda naturaleza, "el punto y el centro" de todas las virtudes y las propiedades, de todo principio "celeste y elemental". Se hablará de la "sal central" de todas las cosas. En cierto modo es "un pequeño mundo" del pequeño mundo. Así, el hombre es un pequeño mundo que reproduce al mundo en sus órganos, pero en él vive y aún lo especifica una sal. Soñamos con estructuras en lo infinitamente pequeño. La sal es "el *nudo* de los otros dos principios de corporificación azufre y mercurio y les da cuerpo" (Fabre, *Abrégé des secrets chymiques*, París, 1636, p. 34).

Para el abate Pluche, "la sal es indestructible" (*Histoire du ciel considéré selon les idées des poètes, des philosophes et, de moïse*, 1708, t. II, p. 81). Si hay diferencias entre los cristales es porque en ellos la *sal* está mezclada con aceites, tierras y metales. "La naturaleza y la mano del hombre pueden variar la sal, cambiar sus cualidades, unirla a nuevas materias y separarla de ellas. Pero éstas no pueden ni producir sal ni hacerla perecer." Por la sal, la sustancia da prueba de su existencia *central*, lejos de cualquier hinchamiento, de cualquier alindamiento, de cualquier proliferación. Soñar sal íntimamente es ir a la morada más secreta de su propia sustancia.

²² Jean Béguin, *Les éléments de chymie*, 1665, p. 32.

La *sal* es un principio de purificación. Los alimentos son "excrementosos", apenas una sexagésima parte de ellos es buena (dice Fabre), el resto debe ser expulsado por la "facultad expulsora del mixto que toma ese alimento". Si alguien se burla de este nuevo uso del aforismo "el opio hace dormir gracias a su virtud dormitiva", es porque no se vive con imaginación la actividad central de la sal, que expulsa todo lo que pudiera relajar "su nudo gordiano".

Si se tiene a bien comparar las nociones científicas evolucionadas de la concentración, de la cristalización con las imágenes activistas que aquí están en acción, se comprenderá la función cósmica atribuida a la sal por Bernard Palissy. La sal es el doblete materialista de la contextura geométrica de las cosas.

Cuando las intemperies llegan a disolver esa sal íntima, la piedra se relaja, se desmorona. Pronto se hace polvo. Así el viento del sur, dice Bernard Palissy, disuelve la sal de ciertas piedras que por esa razón se llaman "ventosas".

Otro autor, Henry de Rochas, escribe:²³ si la tierra fuera "privada de toda su sal, sería tan ligera que el viento más leve la arrastraría como polvo, como átomos".

La sal que mantiene las cosas también mantiene la vida. En ciertas intuiciones, es germen de vida y, siendo germen de vida, posee un poder genésico. Para Blaise de Vigenère (*loc. cit.*, p. 265), "en los barcos cargados de sal se engendran más ratas y ratones que en los demás".

Algunas notas muestran suficientemente lo que puede ser una imaginación de la fuerza apremiante

²³ Henry de Rochas, *La physique reformée*, 1648, p. 51.

de la sal, una dinámica imaginaria de la sal. Si se busca un poco tras la fenomenología gustativa de la sal, se encontrará en esas imágenes una tenacidad íntima. Entonces se verá que los ensueños materialistas superan singularmente los elementos de la sensación. La sal que, después de todo, es un elemento humano bastante insignificante cobra en los ensueños materialistas un papel muy importante. Los sueños no son a la medida de las cosas.

9

A veces, algunas intuiciones filosóficas generales son aclaradas por intuiciones opuestas. En vista de un efecto de contraste, el tema de la *vida de los metales* se puede comparar con las teorías tan extraordinarias de Lamarck. Para el gran naturalista, las formas más variadas del mundo mineral, tanto la arcilla como el yeso, tanto el amianto como el esquisto, son *residuos* de la vida vegetal o de la vida animal. Para Lamarck, las marcas de organización que podemos descubrir en la materia bruta son vestigios de la única fuerza organizativa que actúa en la naturaleza: la vida. Tras la muerte del ser vivo, han desaparecido primero los principios materiales acumulados por la vida, que son sobre todo *el aire y el agua*. En seguida, se disipó en parte el tercer principio material, el fuego; sin embargo, pudo disimularse otra parte del fuego vital, que encontramos en las piedras duras. Residuos en extremo condensados, esas piedras duras son entonces fósiles de ser vivo, fósiles, ya no de la forma, sino de la materia misma. De esa suerte la piedra, el cristal, el metal son otros tantos ejemplos del arcaísmo de la materia or-

ganizada por la vida. El lector que tenga la paciencia de leer, por ejemplo, los dos gruesos volúmenes de *Recherches sur les causes des principaux faits physiques* (Año II) irá de asombro en asombro. Verá cómo la imaginación vitalista de Lamarck desdeña todos los resultados de la química de su tiempo. El principio regulador de la química lamarckiana es la propensión que tienen todos los compuestos de la naturaleza a *destruirse* partiendo de la materia viva (t. II, p. 33). Una suerte de *sistemática de la muerte*, de una muerte íntima, de una muerte de la materia, hace aparecer sucesivamente las diversas materias minerales a partir de las materias organizadas por la vida. En un cuadro en el que insiste mucho (t. II, p. 360), Lamarck resume toda esta evolución a contracorriente que va de las materias vivas a las materias minerales. Más desarrollado, lo reproduce en su libro del Año V, en donde reúne *Mémoires présentant les bases d'une nouvelle théorie physique et chimique* (p. 349). Ese cuadro de los cuerpos brutos parte de los "despojos de los cuerpos vivos". La sangre, la bilis, la linfa, la orina, la grasa, la gelatina, la fibrina, los huesos, la córnea, dan "la tierra animal de los testáceos" y "la tierra de los cementerios". Por otra parte, las sales esenciales, el azúcar, el mucílago, la goma, el aceite, la resina, la fécula, el gluten, la parte leñosa dan "la tierra vegetal de las llanuras" y "la tierra vegetal de los pantanos". A partir de esas cuatro *tierras*, en cuatro columnas, Lamarck indica los minerales fósiles. He aquí, a título de ejemplos, algunos de los minerales fósiles de lo vivo, en orden de *destrucción* cada vez más acentuada. Viniendo de los animales, Lamarck indica, entre otras sustancias, la creta, el mármol, el yeso, el sílex, la ágata, el ópalo, el dia-

mante. Viniendo de los vegetales, la arcilla, la pizarra, la esteatita, la piedra de jabón, la mica, el jaspe, los granates, la turmalina, los rubíes, la amatista. A partir de cierto estadio de *destrucción íntima* y viniendo tanto de lo animal como de lo vegetal, también figuran en el cuadro, primero las piritas,²⁴ luego los minerales metálicos y finalmente los propios minerales nativos. Así, en el ensueño mineral del gran naturalista, el plomo, el hierro y el oro son carnes condensadas, sangres o savias ultracoaguladas. Esas carnes fósiles todavía conservan un poco del fuego procedente de una vida inmemorial. Es el fuego residual que les da opacidad y color. Llega la muerte total y la evolución regresiva de la vida mineral dará la última materia, el último cadáver: el cristal de roca. En el cristal de roca, la tierra "goza enteramente de sus propiedades que son la solidez, la fijeza, la infusibilidad y la falta total de olor, de sabor, de opacidad y de color" (*Recherches...*, t. II, p. 369).

Los ejemplos más familiares pretenden dar pruebas de ese destino de destrucción material (*Recherches*, t. II, p. 357). "Basta con examinar", dice Lamarck,

la sustancia de la mayor parte de las piedras para tener ocasiones frecuentes de asegurarse del paso del estado calcáreo de una sustancia al estado de sílex. El exterior de casi todas las piedras todavía es enteramente calcáreo y el interior todo sílex o vítreo puro [...]

²⁴ Quien piensa demasiado en la vida corre el riesgo de pensar en lo inanimado desde una mala perspectiva. Antes de Lamarck, Buffon había escrito: "La pirita es un mineral de forma regular que no pudo existir antes del nacimiento de los animales y de los vegetales; es un producto de sus detritos".

De tal suerte ya no se trata de una usura superficial de las piedras. Llevan la muerte por dentro. Cuanto más condensado esté el ser, más lejos se halla de la vida. Todo lo que se condensa, todo lo que se seca y todo lo que se arruga es signo de la muerte material. Lo más pesado es lo más muerto, lo más comprimido, lo más enterrado. Para Lamarck, la tierra entera es así una suerte de cementerio cósmico, de cementerio universal en donde todo es cadáver. Apoyándose en esa sistemática del cadáver de las materias, Lamarck tacha de vesanias a todas las teorías alquímicas que han creído en la vida mineral, en la maduración lenta y regular de los metales.²⁵

El examen de una imagería tan circunstanciada como la "geología" de Lamarck, imagería que, en todos sus detalles, se presta a un psicoanálisis del instinto de muerte, podría servir para juzgar imágenes más dis[-/]tas. Una "geología" de Maurice Barrès, sin duda más fragmentaria, trazaría sin embargo un eje especial de los ensueños de la tierra. En *Le jardin de Bérénice*, XII, se lee, por ejemplo: "Las modificaciones geológicas son análogas a las actividades de un ser". Barrès no se da cuenta de que el estado del ser fósil es un *estado de déficit*. No se le puede soñar como una *actividad*, puesto que es el fracaso de una *actividad*, puesto que se ajusta al destino lamarckiano del cadáver. Sólo la desviación de los ensueños que infunden vida a la tierra puede dar actividad a las profundidades. Entonces hay que meditar ya no en los *sedimentos*, sino en seres que surgen, en el mineral vivo, en el mineral de raíces activas que van a buscar al centro de la tierra el secreto de

²⁵ *Recherches*, t. II, p. 378.

la vida vertical. Si estudiamos esas imágenes comprenderemos que el inconsciente no se capta como una reducción de lo consciente, sino que, por muy abajo que descienda el inconsciente, hay que seguirlo en su fuerza emergente, en la hierva que busca la expresión, en resumen, en su producción. *Toda imagen es positiva*. Toda imagen se desarrolla positivamente aumentando de brillo, aumentando de peso, aumentando de fuerza. Por eso, incluso en el orden de los ensueños cosmológicos, difícilmente pueden encontrar eco los temas de Lamarck. ¿Habría que insistir en esa página que se lee en *Mes cahiers*,²⁶ donde Barrès dice que quisiera ser el poeta de los volcanes? Tampoco entonces es positiva la geología barresiana. En ella se lee menos el consejo del fuego emergente que el modelo de una tierra seca y áspera, de una tierra que declina en el sentido larnarekiano. Del volcán, tal como él lo sueña, Barrès sólo valora la aridez, según dice explícitamente.

Idea de un libro sobre los volcanes. Si el jefe de toda la poesía me diera a escoger mi campo literario en todo el universo, no querría yo despojar a ninguno de los maestros que reinan sobre el océano, en las llanuras, cerca de los lagos y en los bosques. Les dejo esas bellezas. De todas las formas de la Naturaleza, la más poderosa, la más emotiva, la que yo quisiera estudiar y transmitir, es el misterioso, el ardiente, el estéril volcán. De esa furia, de ese esplendor, de ese secreto, de esa aridez, quisiera ser poeta. ¡Qué libro infrahumano, qué himno anterior traería, así lo siento, de mis viajes a los volcanes!

El volcán de Barrès es un volcán extinto.

²⁶ Tomo III (1902-1904), p. 133.

Si escribiéramos un libro sobre la historia de los *conocimientos* de los metales, tendríamos que dar aquí numerosas indicaciones sobre los informes de la astrología y de la alquimia, en particular sobre las prestigiosas correspondencias entre los metales y los astros. Sólo queremos considerar aquí esas correspondencias desde la perspectiva de la valoración. Esta valoración se comprende mejor si se considera que interesa a la vida humana. Según Paracelso, los siete metales sirven de unión entre el Cosmos y el Microcosmos, entre el Universo y el hombre. He aquí esa triple armonía, tal como la indica Hélène Metzger, en su libro sobre los *Concepts identifiqes*:²⁷

Sol	oro	corazón
Luna	plata	cerebro
Saturno	plomo	bazo
Marte	hierro	hiel
Venus	cobre	riñones
Mercurio	azogue	pulmones
Júpiter	estaño	hígado

En este cuadro no figuran los miembros. Se les considera partes puramente *animales*. No participan en sueños de intimidad, ni en sueños de sustancia. Se ve la utilidad del todo externa de los miembros, se comprenden sus *accidentes* mecánicos. Hablando en sentido estricto, las enfermedades de los miembros-

²⁷ En su libro sobre las doctrinas químicas, Hélène Metzger da las correspondencias Mercurio-hígado y Júpiter-pulmones. Los autores más atentos con frecuencia se limitan a la idea general de correspondencias, sin estudiar los *sueños concretos*, sueños a veces difíciles de encontrar.

bros son accidentes mecánicos. Perturban el mecanismo mediante el cual el hombre actúa sobre el universo mecánico. Todas esas enfermedades accidentales se hallan bajo el juicio del pensamiento claro. Por consiguiente, la medicina de los miembros es, en sus formas precientíficas, una medicina *extravertida*. En cambio, la medicina de los órganos internos estuvo mucho tiempo bajo el signo de la *introversión*. De ello no nos damos bien a bien cuenta en nuestra época en que se designa como fantasma a todo acto de autoscopia mediante el cual los enfermos "se dan idea" del estado de sus órganos. En los siglos precientíficos toda la medicina era introvertida. La medicina invocaba al universo como responsable de un bazo o de un hígado. Cualquier cuerpo enfermo era *el centro* de un universo en des-acuerdo. No es de extrañar entonces que la historia de la medicina contenga tan grandes sueños.

Si se quisiera enmarcar todos esos sueños, habría que encontrar y unir los temas de la astrología y de la geomancia. Además se podrían agregar a ellos muchos otros procedimientos de adivinación. Por ejemplo, en su *Discours sur les principes de la chiromance* (1553), De la Chambre establece una relación de los diferentes órganos del cuerpo humano con los dedos de la mano. Como los propios órganos están vinculados a los planetas, los dedos de la mano están relacionados con el cielo: por consiguiente, la quiromancia está ligada a la astrología. Por ejemplo, el anular tiene relación con el corazón, por lo cual está vinculado al sol. El anular también es el *dedo médico*, el más conveniente para preparar las mezclas y dar los remedios bien templados. Como se ve, queda abierta la puerta para un multideterminismo extraordinario. El multideterminismo no es sino esa

sobredeterminación que en psicoanálisis resulta uno de los mejores síntomas de la introversión. Para estudiar su desarrollo, no sólo habría que considerar el simbolismo de las formas sino también entrar en un simbolismo de ideas abstractas. No es éste, por [/-/] nuestro asunto. Los ensueños de la materia que nos ocupan en esta obra siguen siendo particulares. Por ser *particulares* tienen su tonalidad *material*. Exigen pruebas concretas tanto por el lado de la experiencia como por el lado del inconsciente. Las transformaciones —si no es que las trasmutaciones— que la materia recibe fácilmente son confirmaciones de las grandes analogías oníricas. Cuando se sueñan las cosas, es fácil aparentarlas. En el siglo XVIII, un autor traducido por Diderot escribe aún: "Un verdadero médico debe estar en posibilidad de pronunciar sobre el cuerpo humano: éste es un zafiro, éste mercurio, he aquí un ciprés, éstas son flores de violeta amarilla" (James, *Dictionnaire de médecine. Discours historique*, p. CXIII).

Tal vez un ejemplo tomado de un siglo que abandona la alquimia por la química exacta pueda hacer comprender, en una verdadera parodia, la facilidad de un *simbolismo material*, de una correspondencia material: a su manera, el racionalista Chaptal explica, en pocas palabras, los simbolismos más oscuros (t. II, p. 347): "Los alquimistas designan al cobre por el nombre de Venus, por la facilidad con que se une y se alía a los demás metales". Ese cobre prostituido pronto queda juzgado, incluso desde el punto de vista químico. Pero el ejemplo muestra con bastante claridad el fondo inconsciente que subsiste en los espíritus más esclarecidos. Con un pobre pretexto objetivo, Chaptal recuerda ciertas imágenes de las nupcias alquímicas.

Pero vamos a abordar de una manera más franca los tiempos de la incredulidad respecto a las materias alquímicas. Veremos que subsiste una corriente He ensueños metálicos. En el ejemplo que sigue, se podrá apreciar en detalle la interferencia de las imágenes antiguas y de los pensamientos característicos de nuestra época.

11

En su libro *Entretien dans un jardin*, E. W. Eschmann (trad., 1943, p. 26) escribe:

También la roca quisiera existir. Si conociéramos sus instintos y los medios adecuados para excitarla y fecundarla, tal vez podríamos criar diferentes especies de mármol, como logramos el cultivo de las dalias o la cría de los gatos siameses. Ciertamente es que el autor no habla con aquella fe profunda que animaba a los alquimistas hace algunos siglos. Y, sin embargo, nos equivocariamos si en ello viéramos únicamente paradoja e ironía. Donde la razón es recalcitrante, interviene la imaginación. Las imágenes siempre tienen una atmósfera de sinceridad. Así lo confirmaremos al terminar este párrafo. Pero el debate no quedará claro si antes no clasificamos los matices. He aquí las distinciones que pueden hacerse. Se pueden distinguir cuatro estadios de la creencia:

1. un psiquismo que cree sin discusión en el crecimiento de los minerales;
2. un psiquismo que tal vez crea en ello, pero que se burla ya de su propia creencia. El tono bonachón de Du Bartas quizá permitiera fijar ese matiz. Por lo

demás, no se podría estudiarlo demasiado si se desea emprender un psicoanálisis cultural. El superyó de cultura reprime ensueños que sin embargo conducen a la imaginación en cuanto el soñador está seguro de su soledad, en cuanto verdaderamente sueña para sí mismo;

3. una afirmación metafísica sobre la *voluntad* de la piedra y del mineral como la que se encuentra en la filosofía de Schopenhauer, con una suerte de malestar que impide al filósofo multiplicar y sobre todo precisar sus ejemplos. Entonces se afirman ensueños dogmáticamente, tomándolos por pensamientos. El *yo* aspira a la igualdad con los personajes del *superyó*;

4. en fin, se puede ubicar aparte la certeza tranquila del sabio moderno que en adelante tiene *la conducta de lo inanimado* y que fácilmente suprime de su cultura todas las vesanias de la historia.

Ahora vamos a intentar ubicar el documento Eschmann en su jerarquía psicológica. El documento nos invita tanto a retroceder hacia lo imaginario, pese a las seguridades de la conducta de lo inanimado, como a precisar las imágenes a pesar de los hábitos de la filosofía. Dicho de otro modo, las interdicciones de la ciencia y las prudencias de la filosofía no impiden la intervención de los valores imaginarios. Sólo hacen esa intervención más sutil, más delicada y, cuando se tiene a bien someterse a ella lo mismo que Eschmann, más estimulante. El poeta me hace tan frágil esta punta cristalina que, como Salavino, tengo tentación de romperla. Pero, ¿no volverá a crecer? ¿No aporta la piedra, en su ser, la prueba material manifiesta de una voluntad de ser puntiaguda, más aún, de una voluntad de picar? Restaría con encontrar el enemigo al que

teme para entender su ofensividad. ¡Le quedan tan bien las imágenes del animal! "¡Cómo se cruza el espato calcáreo del Andresherg con espumarajos burbujeantes, estremeciéndose aún por el soplo de energía que quiere arrancar a su materia nuevas células para transformarlas!" En otra piedra transparente la imaginación ve blancuras en acción. ¿No son esas estelas blancas un quilo lechoso al que asimila la materia transparente? Y ante un bloque de calcedonia de Islandia, hundimos directamente la mirada en las entrañas de un animal que mastica lentamente" (p. 27). La vida mineral multiplica así mis imágenes pese a las ideas razonables; las formas más estables empiezan a deformarse en cuanto se les atribuye la imaginación de lo vivo. Pero —extraño privilegio notado demasiado poco— la imaginación *literaria* posee el mayor poder de variación. En el reino de la imaginación literaria, basta con que una variación sobre el tema más antiguo sea nueva para que recupere la acción de los sueños fundamentales. Ya no se creía que la calcedonia de Islandia [/-/]a y sin embargo el escritor acaba de mostrárnosla en el acto de *digerir*. Esa imagen formalmente tan falsa, tan claramente recusada por un espíritu esclarecido, es *oníricamente cierta*. Ese onirismo psicológicamente cierto hace legible la página de Eschmann. Naturalmente, el lector que no quiete vivir lentamente las imágenes literarias, al ritmo de lentitud al que es apreciable la digestión de la calcedonia, puede cerrar el libro. En los grandes libros literarios, las historias están hechas para poner las imágenes en ellas. La lectura es tiempo perdido si al lector no le gusta permanecer ante las imágenes.

Se pueden dar ejemplos en que el ensueño metálico suscita una historia. Se tiene en la mano un metal y en sueños se es prospector de la mina. El metal, sustancia un tanto rara, invita a las aventuras. ¿No es sorprendente ver cómo Pierre Loti permanece bajo el encanto de un recuerdo infantil tan especial como un *ensueño de estaño*? En *Le roman d'un enfant* (pp. 276-277), podemos leer:

Desocupado, contrariado por aquella lluvia, para distraerme imaginé fundir un plato de estaño y precipitarlo, enteramente líquido y quemante, en un cubo de agua.

De ello resultó un bloque irregular, con un bello color de plata claro y cierto aspecto de mineral. Contemplé aquello largamente, soñando.

Lamentablemente, Loti no nos da sus ensueños materiales. Pero, a pesar de todo, las páginas siguientes son interesantes, pues el mineral contemplado determina una *conducta de explorador*.

A la mañana siguiente, en mitad de la montaña, al llegar así a un camino, por lo demás deliciosamente escogido, solitario, misterioso, dominado por bosques y muy encajonado entre altas paredes musgosas, detuve a mi banda, con un olfato de jefe piel roja: allí debía ser; había reconocido la presencia de los yacimientos preciosos y, en efecto, escarbando en el lugar indicado, hallamos las primeras pepitas (el plato fundido que había yo ido a enterrar la víspera).

Aquellas minas nos mantuvieron ocupados durante todo el fin de temporada. Ellos (sus compañeros), absolutamente convencidos, maravillados, y yo, quien sin embargo fundía cada mañana cubiertos y platos de

nuestra cocina para alimentar nuestros filones de plata, yo mismo casi llegaba también a ilusionarme [...]

Naturalmente, este documento psicológico se puede estudiar desde diversos puntos de vista. La sobrecarga social que designa una precoz necesidad de dominación, un gusto por mandar militarmente a una banda, acaba por enmascarar un ensueño material más profundo. Además, es muy evidente que los intereses son aquí los intereses mitad ingenuos, mitad intelectuales de la "lección de las cosas". Esas "lecciones de las cosas" con frecuencia son mal impartidas, el maestro parece distante, en nuestras escuelas no se enseña *la materia*. Mas, por desprovista e inerte que sea esa enseñanza, deja huellas inolvidables. Ver fundir el estaño o el plomo abre perspectivas materialistas profundas. ¡Que se lo pregunten quienes hayan amado los talleres y las canteras! La enciclopedia de los ensueños materialistas nos revelaría detalles insospechados. Pero nos acostumbramos a designar los objetos por sus formas y sus colores sin confiarnos unos a otros las impresiones que recibimos de la materia de esos objetos. Sin embargo, basta con que un escritor nos hable de sus sueños de participación en una materia para que cobremos un interés inesperado en las cosas más banales. Léase, por ejemplo, el admirable artículo de Michel Leiris titulado precisamente *Leçons de rhoses (messages, II, 1944)*. En él se encontrarán anotaciones sumamente curiosas sobre los nombres de materias minerales y metálicas.

Veamos, por ejemplo, cómo vive el soñador la *aleación metálica*. No son ni el bronce común, ni el bronce de campana (ambos de una antiquísima rigidez), ni tampoco la

mezcla bautizada con el curioso nombre de "maillechort" (donde asoma cierto regusto metálico.²⁸ debido quizá a la presencia del sonido silbante que viene inmediatamente después de la palatización, lo que obliga a la lengua a cierta contorsión), ni menos la plata dorada (nacida de la unión rigurosamente lógica del oro y de la plata, metales nobles entre todos, y que ocupa entre ambos una posición jerárquica intermedia: "medalla de plata dorada" viene abajo de medalla de oro, pero arriba de "medalla de plata")... ni es ninguno de esos nombres, el último de los cuales, sin embargo, era bien reconocido como el de una mezcla, lo que me hizo llegar a lo que tiene de perturbador la idea de una aleación, unión ínfima de dos o de varios sólidos, que previamente unieron que ser fundidos, a modo de que pudieran compenetrarse en su totalidad, irradiarse uno en otro basta ser uno solo, de lo que únicamente parecería que fueran capaces líquidos como el agua y el vino o como la leche y el café. Me veo tentado a decir que lo que me permitió aceptar esa idea —a primera vista bastante sorprendente— fue la palabra "latón" precisamente porque, envuelta en un vocablo ni mismo tiempo ligero y pesado, hay en ella esa imagen de una "leche" (¿casi lactancia?) que sería de naturaleza metálica y no de origen animal.

Citamos íntegramente esta larga página porque puede presentarse como un tipo de complejidad psicológica. Se necesitarían largos comentarios para "analizarla". Precisamente está situada en los límites del nombre y de la cosa, del sueño y del pensamiento, de la impresión y de la enseñanza. La idea clara de valor social (la medalla) nos confina en el en-

²⁸ Se apreciará más esta etimología sensualista si se recuerda que el nombre *maillechort* le fue dado por la combinación de los apellidos de los dos obreros que inventaron esa *aleación* (Maillot y Charlier)

sueño de valor alquimia) (metales nobles). La idea de aleación cobra el sobreentendido de la idea de alianza. Una buena aleación debe evitar la alianza inconveniente. Michel Leiris indudablemente sentiría la dulzura de esta cita tomada de *Le pesautier d'Hermophile*: "El Latón sólo se lava para que esté limpio al abrazar a la Latona".

Tal vez apreciamos mejor la suma de ensueños que es necesaria para vivir esa idea de *compenetrarían* de dos sustancias sólidas si vemos un espíritu que no puede entenderla. Al parecer, éste es el caso de Raspail. Soñando y manipulando en un laboratorio improvisado, Raspail pretende que el titanio descubierto por Henri Rose no es un cuerpo simple sino "una aleación por recubrimiento" formada mediante "estañados alternativos que se protegen unos a otros contra sus disolventes respectivos". Para él, "el iridio, el osmio, el rodio, el paladio no son sino otras tantas aleaciones por recubrimiento a base de platino". Así, Raspail *piensa* en barnizado y estañado. Es más geómetra que fundidor. Se defiende mediante imágenes superficiales del sueño de intimidad. Señalemos además que las "aleaciones por recubrimiento" son, según la intuición de Raspail, capas de autodefensa, caparazones segregados por un metal *contra* los disolventes.²⁹

Tendremos otras impresiones materialistas profundas a propósito de las experiencias más banales si tenemos a bien notar, por ejemplo, con qué sinceridad en el detalle Michel Leiris saca punta a su lápiz. Allí está una larga página, diciéndolo todo,

²⁹ A. von Humboldt desarrolla también una química de la envoltura: "El oxígeno modifica los colores simplemente porque cambia la superficie de los cuerpos" (*Experiences sur le galvanisme*, trad., p. 498).

amándolo todo, interesándose en todo. Primero ajusta su navaja a la dureza de la madera, luego a la dureza crujiente de la mina. No falta nada, ni los ruidos, ni los olores. He aquí entonces un ensayo de fenomenología de la materia:

Más que cualquier experiencia preparada por mucho tiempo, en la que triunfa o fracasa un profesor de física, esos actos de elemental simplicidad nos hacen entrar en contacto con la materia mineral, comprendida aquí por entero dentro de los límites ridículamente reducidos de ese cuerpo reluciente, próximo a las piedras preciosas por su exactitud y su delicadeza, más próximo aún al carbón por su opacidad y su coloración.

Y, en la intimidad de las sustancias, la participación es tan profunda que Michel Leiris encuentra como por instinto las imágenes de la vida mineral:

En el centro de la envoltura de madera, a su vez rodeada de efluvios de perfume tónico, está hundido el filón carbonífero de la mina y el delgado tallo rígido de sección redonda o poligonal que la sujeta parece ser, tanto como funda protectora, el medio nutritivo. Así, en las verdaderas minas de hulla que se explotan en las entrañas de la tierra, el humus vegetal y los sedimentos geoplógicos se hacinan encima de la materia codiciada, como montones de víveres que le permitirían alimentarse clandestinamente y seguir reformándose.

Pero hay que [/-/]todas esas páginas. Nos abren las puertas de un interés saludable por las cosas, por las sustancias. Nos ayudan a reinstalarnos en la naturaleza, en las materias de la naturaleza, en ocasión de un acto que se ha hecho banal por nuestra falta de atención. Parecería que Leiris nos volviera a dar *nuestro primer lápiz*. Asimismo, qué sorpresa sen-

tir como Leiris que hay una especie de *lápiz cósmico* que nos obliga a pensar en la mina de las entrañas de la tierra cuando sacamos punta a la mina de nuestro lápiz. Los formalistas dirán que ése no es sino un *juego de palabras*. Una lectura simpática de las páginas de Michel Leiris nos demostrará que, por el contrario, hay allí un *juego de cosas*, un *juego de materias*. Con base en experiencias de pobreza formal evidente, nacen ensueños que nos vinculan a las sustancias, que nos hacen sensibles a los *valores* de las sustancias. Repentinamente, estoy de acuerdo con el autor por amar u odiar las sustancias. Reconocí uno de mis odios implícitos al ver a Leiris escribir: "esta repugnante invención a la que llaman lápiz-tinta". Tenemos aquí un raro ejemplo de un *odio mineral puro*, muy independiente del sector de repugnancias explorado por el psicoanálisis.

Sentimientos, intereses, conocimientos, ensueños, toda una vida exuberante vienen así a ocupar el minuto más pobre en cuanto aceptamos las imágenes materiales, las imágenes dinámicas. Un verdadero *impresionismo de la materia* habla de nuestro primer contacto con el mundo resistente. En él encontramos la juventud de nuestros actos.

13

Vamos a agrupar algunas observaciones acerca de una novela de geología imaginaria escrita por un autor sin duda demasiado positivo, pero al que se imponen de todos modos imágenes minerales al natural. Por otra parte, en estudios sobre la imaginación, las tentaciones desafortunadas conservan cierto interés psicológico. Trashojemos entonces la

novela *Laura* en la que George Sand acumuló los *ensueños minerales*. Siguiendo nuestro método habitual, trataremos de comentar las imágenes materiales de George Sand comparándolas con imágenes semejantes tomadas de otros escritores.

Desde las primeras páginas, el lector de *Laura* podrá aprender cómo se lee todo un universo mineral en el microcosmos de un cristal. Qué duda cabe de que George Sand carece de un verdadero sentido del sueño, por lo que sería deseable que, trabajando en una penumbra onírica más condensada, la autora hiciera captar los universos minerales en formación. Al final, los sueños cuando menos son numerosos y prolijos. Por ejemplo, examinando a la lupa una "geoda" rota, Laura ve

grutas misteriosas enteramente revestidas de estalactitas de un brillo extraordinario... vi allí particularidades de forma y de color que, agrandadas por la imaginación, componían sitios alpestres, profundas cañadas, montañas grandiosas, glaciares, lodo aquello que constituye un cuadro imponente y sublime de la naturaleza.

Quebrando una piedra, un personaje de Sacher Masoch, un talmudista, nos da el mismo agranda-miento imaginario de las imágenes:

Cuando se rompió, cuál no fue su asombro al ver una pequeña cavidad semejante a una gruta mágica en miniatura, a los lados y en el interior de la cual aparecían columnitas relucientes y diáfanas como piedras preciosas. Cada una de ellas tenía seis lados. Un nuevo secreto se presentaba ante sus ojos y él en vano trató de desentrañarlo [...] ³⁰

³⁰ Sacher Masoch, *Le cabinet noir de Lemberg*, L'llau, trad., 1888, p. 168.

Estas escasas líneas son un buen ejemplo de un *problema de la imaginación*: ¿por qué secreto, por qué misterio la geoda del hueco de una piedra puede parecerse a la caverna del hueco de una montaña?

La *homografía* que une al cristal provisto de formas finas y duras y a la montaña que se recorta ásperamente contra el cielo azul obedece al mismo principio fundamental del ensueño. "Todo el inundo lo ha notado", dice George Sand. Sin embargo, ella es la única que lo escribe. "Cien veces comparé en mi pensamiento el guijarro que recogí a mis pies con la montaña que se erguía por arriba de mí y encontré que la muestra era una suerte de resumen de la masa."

Muchos lectores indudablemente permanecerán insensibles a estas "comparaciones" desmesuradas. Carecen de pasión por las piedras, encuentran esos relatos específicamente *fríos*. Sin embargo, buscando un poco, se reconoce que la psique litognómica no es excepcional. Se la reconoce, por ejemplo, en la obra de un Ruskin, que escribe: "El Snowden, cuyo ascenso siempre será para mí memorable; por primera vez en mi vida, yo mismo encontré allí un verdadero mineral, un pedazo de piritita de cobre."³¹ Ese es, por consiguiente, un *recuerdo de mineral que lija un interés en el mundo*.

Por lo demás, sea lo que fuere de la "frialidad" de los paisajes proyectados a partir de la contemplación de una piedra o de un mineral recogido a la orilla de un camino, un filósofo que se impone la tarea de describir y clasificar todos los tipos de ensueños materiales no debe dejar de lado páginas tan singulares como las de Ruskin, de Sacher Masoch y de George

³¹ Ruskin, *Souvenirs de jeunesse*, trad., p. 403, Cf. 79,404.

Sand. Participando en el ensueño petrificante, desanimando un tanto los paisajes y los objetos nos damos cuenta de que el *juego amplificador* que va del guijarro a la montaña no es un simple cambio de escala, un simple aumento geométrico de las formas. Existe, además, una especie de comunicación de las sustancias. Ese juego amplificador mineralizado prepara metáforas que no se explicarían bien a bien por simples consideraciones formales. De esa suerte, ¿bastarían unos reflejos de la aurora sobre los picos de la montaña para que se diga, como se hace con frecuencia, que esos picos están *cristalizados*? ¿Cómo sentiríamos esa *dureza* de una cosa tan lejana, esa hostilidad contra el cielo azul, ese horizonte disgregado, esos monstruos cortantes si no hubiéramos soñado largamente con una piedra brillante y dura en la mano? Precisamente, un filósofo que es también cincelador y alpinista nos propone esta idea de una *dureza lejana*:

Una vez despertada la atención, ya no sólo de muy cerca podremos determinar la especie de una roca, sino que será de muy lejos, por el aspecto de su silueta contra el cielo, por la familia de sus formas, como un macizo, nos dirá si es eruptivo, metamórfico, calcáreo o de otro tipo.

Y, así, las rocas adoptan, según su dureza, una fisonomía bien definida, es decir, tras apariencias infinitamente diversas, la repetición de acentos especiales, tanto en los rasgos del contorno —iba a decir, del diseño— como en los accidentes de la superficie —iba a decir en el aspecto—. ³²

³² Monod-Herzen, artículo de *Mois*, 10 de mayo de 1911. página 580.

Comparemos con esta precisión sobre la dureza lejana una brillante imagen de la condesa de Noailles.³³ La autora contempla "los Alpes, de un azul puro de porcelana, ligeros, frágiles, sonoros que, al parecer, tintinearían si los tocáramos". Y el poe-la John-Antoine Nau ve también³⁴

*Les pies, d'albe perle ou d'onyx,
Jaillir, crevant le ciel et menaçant le monde.*

[Los picos, de alba perla o de ónix, brotar, reventando el cielo y amenazando al mundo.]

Si meditáramos un poco en esta curiosa imagen de *la dureza lejana*, veríamos en ella la acción de una transsensibilidad, de una trascendencia, de un sensible que encuentra otro sensible. No lograremos unir imágenes de orígenes tan diversos si no determinamos su núcleo onírico, descubriendo su carácter terrestre. La lectura de *Henri de Ofterdingen* ayudará a esa condensación de los en-sueños. Siguiendo a Novalis por su mundo subterráneo, comprenderemos que el propio ensueño fabrica la piedra y la montaña. Ante esas grutas ornadas de diamantes, de cristales resplandecientes, en esos asilos bañados por una luz que hace terrestre su condensación, repetida en mil reflejos, trabajada con sombras ligeras y de transparencias azuladas, podemos creer en espectáculos de otro mundo. Mas no debemos olvidar que esos espectáculos son evocados en casa del minero y que descubrimos esos esplendores con un cristal en mano. Nada nos impide

³³ *La domination*, p. 113.

³⁴ John-Antoine Nau, *Hiers bleus*, p. 80.

seguir el relato en el *modelo reducirlo*, como en un mapa de la materia. Ninguna exploración subterránea es necesaria para que el soñador animado por la psique *litognómica* vea en el hueco de la piedra un mundo cristalizado, una tierra excavada para que vi van las gemas. Como George Sand con la piedra del camino, todos hemos tenido entre las manos el palacio de las hadas. Pero muy pronto fuimos separados de la función fabuladora. Se han ridiculizado todos *los aumentativos de la imaginación*. Privada de su sentido de grandeza, la metáfora perdió su vida y su temeridad. Volvamos entonces al aspecto un tanto formal del crecimiento y veamos que la imaginación material de todos modos sigue trabajando en ese tema empobrecido.

Con insistencia rápidamente fatigosa, George Sand desarrolla entonces, en todo el transcurso de su relato, la comparación del cristal y de la montaña (p. 28): "El valle de la amatista no es... sino uno de los mil aspectos de esa naturaleza inagotable en riquezas...". Desde luego, ese valle se lee dentro de la piedra contemplada y, agrega el texto:

Más allá se ven los valles donde la sardónice de color de ámbar se redondea en colinas imponentes, mientras una cadena de jacintos de un rojo oscuro y brillante completa la ilusión de un inconmesurable incendio. El lago... es región de calcedonias de tonos indecisos [...].

Mas la visión que crece llega más lejos, rebasa todo límite. La homología imaginaria de la geoda y de la tierra se expresa en una reciprocidad: toda la tierra es una inmensa geoda, un guijarro hueco (p. 60). "Nuestro pequeño globo [es] una gran geoda en que la corteza terrestre es la ganga y cuyo inte-

rior está tapizado de admirables cristalizaciones..." Comprenderemos mejor esa admiración por aquello que no vemos cuando hayamos reflexionado, en un capítulo posterior, en los valores de intimidad. Puesto que el globo terrestre está encerrado en una corteza, guarda ocultos riquezas y esplendores.

Ese mundo al que llamamos subterráneo es el verdadero mundo del esplendor; ahora bien, ciertamente existe una gran parte de la superficie, aún desconocida para el hombre, en donde alguna desgarradura... le permitiría descender hasta la región de las gemas y contemplar, a cielo abierto, las maravillas... vistas en sueños... Estoy convencido de que esa desgarradura o, antes bien, esa grieta volcánica... existe en los polos, de que es regular y presenta la forma de un cráter de algunos centenares de leguas de diámetro y de algunas decenas de leguas de profundidad, en fin, que el brillo de los apilamientos de gemas aparentes en el fondo de esa depresión es la única causa de las auroras boreales (...)

Esta inesperada teoría *geológica* de las auroras boreales puede servirnos para aquilatar al mismo tiempo la locura científica del sueño y la audacia de sus síntesis. Efectivamente, esa "explicación" de la aurora boreal tal vez se pueda considerar de "mal gusto" por parte de un espíritu científico, pues el espíritu científico a su vez también tiene "juicios de gusto". Pero la cosmicidad de la imaginación resulta menos severa. Acepta el agrandamiento de imagen, pues, cuando menos, ese agrandamiento posee cierto valor de novedad. El cielo es aquí reflejo de la tierra; la aurora boreal es proyección luminosa de los esplendores cristalinos del centro de la tierra. Fu esta oportunidad, ya no se trata simple y sencillamente de la montaña que está cristalizada, es toda la luz

del cielo. *Todo el cielo es mineral*. El cielo es "de yeso rosa", está bordeado "de amatistas". Esa inmensa luz petrificada encierra a la tierra y al cielo en una misma unidad. Y es la luz mineral de la tierra la que colora el cielo. La contemplación *terrestre* de un mineral oculto bajo la corteza terrosa de una geoda puso su signo en todo el universo.

Y, ahora, el ensueño mineral leerá todo el pasado del globo terrestre en el guijarro brillante. "Como has de ver, el cristal... no es lo que piensa el vulgo; es un espejo misterioso que... recibió la huella y reflejó la imagen de un gran espectáculo." Contemplando al testigo mineral, se sueña el drama cósmico del génesis del mundo sólido. A la cosmología de los elementos se agrega la cosmología mineral, la cosmogonía del mundo estable. Es la cosmogonía tal y como podría soñarla un maestro vidriero: "Ese espectáculo", continúa la escritora, "fue la vitrificación de la tierra." Para George Sand, como para Buffon, el centro de la tierra es un inmenso crisol de vidriero. Viviendo una vitrificación colosal, el soñador de *Laura* afirma que, en las entrañas de la tierra, "la menor de las piedras preciosas supera la dimensión de las pirámides de Egipto, la turmalina en grandes cristales [alcanza] el volumen de nuestras torres más grandes".

La corteza terrestre no es sino suciedad y escoria. La belleza está por dentro.

X. LOS CRISTALES. EL ENSUEÑO CRISTALINO

[...] Se helaron de gema en gema. Y la montaña perdió súbitamente sus anillos de esmeralda.

Makhali-Phal, *Nârâyâna*, p. 212

1

Las imágenes no se dejan clasificar como los conceptos. Ni siquiera cuando son muy claras se dividen en géneros que se excluyan. Luego de estudiar, por ejemplo, las piedras y los minerales, no se ha dicho todo sobre los cristales; luego de soñar con numerosas petrificaciones, no hemos estudiado verdaderamente los ensueños cristalinos. Cuando menos, hay que repetirlo todo en un nuevo tono. Por tanto, debemos dedicar un nuevo capítulo a la imaginación del cristal.

Corno indicábamos en nuestro libro *El aire y los sueños*, no es seguro que la contemplación de las bellas formas cristalinas halladas en la tierra o mineralizadas por largas manipulaciones alquímicas sea una contemplación necesariamente *terrestre*, que designe mediante su elección una imaginación *terrestre*. En cambio, a propósito de los cristales y de las ge-mas que son los sólidos más naturales y mejor definidos, los sólidos que poseen una dureza en cierto

modo *visible*, es posible demostrar la asombrosa proliferación de las imágenes más variadas. Todos los tipos de lo imaginario vienen aquí a encontrar sus imágenes esenciales. El fuego, el agua, la tierra, el mismo aire vienen a soñar en la piedra cristalina. Por el propio hecho de que los personalice un en-sueño intenso, una clasificación completa de los cristales y de las gemas aportaría una psicología general de la imaginación de la materia. Así, a continuación nos ejercitaremos en recorrer en un mismo cristal líneas de imágenes que nos harán pasar de un elemento material a otro. De ese modo podremos medir las movilidades extremas de la imaginación. En particular, demostraremos que el mismo objeto, el mismo cristal, se puede tratar de manera terrestre o de manera aérea. Ante ese maravilloso objeto que es la causa ocasional de una actividad imaginaria tan libre, alternativamente aprenderemos a brillar y a endurecer, poniendo de relieve todas las fuerzas de la claridad pura y sólida,. Veremos reunirse, en una síntesis extraordinaria, las imágenes de la tierra profunda y las imágenes del cielo estrellado; encontraremos la asombrosa unidad del *ensueño constetante* y del *ensueño cristalino*. ¿Qué mejor demostración deque debemos desprendernos de los intereses de la *descripción objetiva* si queremos estudiar en su independencia todas las actividades del *sujeto imaginante*, situando las imágenes en su categoría, la categoría de los fenómenos primitivos?

Formar imágenes verdaderamente *mutuas en* que se intercambien los valores imaginarios de la tierra y del cielo, los destellos del diamante y de la estrella es a las claras, como lo anunciábamos, un proceder que va en sentido contrario al proceso de conceptualiza-

ción. El concepto camina poco a poco, uniendo formas prudentemente cercanas. La imaginación salva extraordinarias diferencias. Uniendo la piedra preciosa a la estrella, prepara "las correspondencias" de lo que tocamos y de lo que vemos y de esa suerte el soñador en cierto modo lleva las manos a los cúmulos de estrellas para acariciar las piedras preciosas. Contemplando trabajar a unos peones de desmonte, Mallarmé exclama (*Divagatiom. Conflit*, p. 53): "Qué pedrería, el cielo fluido". En estas cinco palabras se reúnen cuatro planos de sueño: la piedra, el cielo, la inmovilidad y la fluidez. Un lógico tal vez encuentre qué objetar, un poeta se limita a admirar.

Y si entonces se sueñan esas imágenes mutuas dejándose llevar por la seducción de los orígenes, descendiendo en cierto modo hasta la morada de las piedras preciosas y subiendo de alguna manera hasta la esfera de los astros, se reconoce en lo que vale la palabra de Novalis, quien veía en los mineros "algo así como astrólogos al revés" (*Henri. d'Oflerdingen*, frad., p. 128). Las gemas son las estrellas de la tierra. Las estrellas son los diamantes del cielo, Hay una tierra en el firmamento; hay un cielo en la tierra. Pero no comprenderemos esta correspondencia si no vemos en ella más que un simbolismo general y abstracto. Como ya tendremos oportunidad de demostrar, claramente se trata de una correspondencia material, de una comunicación de las sustancias. En la *Royale Chymie* de Crollius (Lyon, 1624, p. 112), libro citado de manera profusa en el transcurso de los siglos, podemos leer: "Las piedras preciosas son las estrellas elementales. Las piedras preciosas obtienen su color, su forma y su tintura de los metales por la formación de los astros". Un autor más crítico, Alphonse Barba (*Métallurgie ou l'art de tirer el de puri-*

fier les métaux, trad., 1751, t. I, p. 82), escribe: "En efecto parece que las Piedras preciosas están destinadas a representar en pequeño el brillo de los Astros y que son una imagen suya por su finura y su duración". Sea real, sea simbólica, en esa correspondencia se puede apreciar el valor *sintético* de la imagen. Encerrar la luz es preparar los caminos para la vida. Pic de la Mirandole (citado por Guillaume Granger, *Paradoxe que les métaux ont vie*, cap. XIV) nos dice que los cuerpos

que son luminosos por naturaleza están llenos de todas las virtudes participantes sin exceptuar la vital. No porque crea que la luz en sí dé la vida, o viva, sino cuando menos porque prepara y dispone para la vida al cuerpo que es apto por la disposición de su materia, tanto más cuando esas materias no dejan de estar acompañadas de algún calor, que aquí no proviene ni del fuego ni del aire, sino simplemente del cielo, que tiene como particular la conservación y la moderación de todas las cosas. En fin, del mismo modo en que el alma es una luz invisible, la luz también es un alma visible, según la doctrina tanto de los Órficos como de Heráclito.

2

Pero, antes de insistir en las influencias astrales, mostremos primero, con trazo rápido, que los *cristales* ejemplifican muy claramente la doble polaridad de los intereses pancalistas. Señalemos esos dos polos:

En uno de ellos, el alma que sueña se interesa en una belleza inmensa, sobre todo en una belleza familiar, en el cielo azul, en el mar infinito, en el bosque umbrío: en un bosque abstracto tan grande, tan

fundido en la unidad misteriosa de su ser que ya no se ven sus árboles. Y la noche estrellada es tan ancha, tan rica en luz de estrellas que, asimismo, ya no se ven sus astros.

En el otro polo, el alma que sueña se interesa en una belleza excepcional y sorprendente. Esta vez la imagen maravillosa no tiene la dimensión de un mundo, es una belleza que cabe en la mano lindas miniaturas, flores o joyas, obras de un hada.

De uno a otro polo, normalmente hay tal oposición que ciertas locuciones resultan descuartizadas: el lenguaje parece cambiar de significado cambiando de dimensión, incluso cuando la etimología parece imponer un nexo indestructible. Así ocurre con las palabras "país encantado" y "hada". El hada es la belleza en miniatura, el país encantado la belleza de un mundo. El hada es lo pequeño que crea lo grande. Es el sueño de poder del escritor encerrado en su buhardilla. Inversamente, en su vida monstruosa, lo encantado domina y desafía la imaginación. Se impone mediante riquezas prodigadas. Ante el país encantado, ya no hay centro de contemplación, por tanto tampoco contemplador. Por esencia, el país encantado rebasa toda intuición. Desplaza incesantemente la admiración. Cansa a la propia imaginación. En esta dialéctica de lo grande y de lo pequeño se intercambian sin fin los ensueños de las constelaciones y los ensueños cristalinos.

3

Corno es natural, se tiene que buscar la raíz del en-sueño cristalino en torno a la belleza rara y profunda de un cristal aislado. Una vez atrapada en la lec-

ción del cristal, la imaginación transportará ese ensueño por doquiera. Guillaume Davisson, químico del siglo XVII, "hace extensivo el principio de la cristalización no sólo a las sales y a algunas sustancias minerales, sino también a los alvéolos de las colmenas y a ciertas partes de los vegetales, como las hojas y los pétalos de flores".¹ Pero esas cristalizaciones son en cierto modo externas, el ensueño cristalino pan-caliza su objeto en profundidad, buscando la intimidad de las gemas. El ojo soñador —actitud curiosa— se tiende hacia el *centro* de la piedra preciosa. El soñador sueña *con atención*.

Qué duda cabe de que la imaginación a veces se interesa en un cristal muy grande, pero eso es para ella sólo una monstruosidad. Así es, por ejemplo, el cristal de roca expuesto en Berna, "el gigante de Berna", o bien el del Museo en que se hinchan nubes blancas. En realidad, nunca soñamos con un cristal que crece. En sueños, más bien se vería un cristal que se depura. Es un fulgor que se concentra, una limpidez que se encierra:

*Belle lumière qu 'un orfèvre
Voudrait entourer d'une pierre.*

[Bella luz que un orfebre
quisiera rodear de una piedra.]

Rilke, *Poèmes français*

El cristal despierta así un materialismo de la pureza. Corno dice Víctor Hugo (*Les travailleurs de la mer*, ed. Nelson, t. I, p. 226): "El cristal quisiera mancharse pero no podría".

¹ Hoefer, *Histoire de la chimie*, t. II, p. 235.

En ese apretujamiento, en esa condensación de la limpidez, parecería que la piedra hubiera alcanzado también la solidez absoluta. Imaginamos que el martillo sería incapaz de romper ese átomo de ensueño duro. De ahí la leyenda de que el diamante puede resistir "los golpes de la mano del herrero" (Remi Belleau).

Un ensueño de dureza está ligado así al cristal. Podríamos encontrar numerosos textos de los siglos XVI y XVII en los que todavía se dice que el cristal de roca es un agua congelada.² Afirmando con fuerza esa vieja imagen, dándole la energía de una metáfora moral, parece infundírsele nueva vida. En *L'homme qui rit* (t. II, p. 42), escribe Victor Hugo: "El cristal es hielo sublimado y... el diamante es cristal sublimado; está demostrado que el hielo se hace cristal, en mil años y que cristal diamante en mil siglos." Asimismo, basta con desear la pureza, la limpidez del corazón con todas las tuerzas de nuestro ser para ver al bien cristalizar en él. Es necesario señalar que Victor Hugo ya no cree en la imagen tradicional, aunque la imaginación moral no abandona *las tradiciones de la imagen*.

Para cualquier soñador, el cristal es un *centro* activo, atrae a la materia cristalina. Comúnmente se dice que un cristal se nutre en su agua madre. Un autor convierte la imagen y dice que la digestión es una cristalización. También parece ser que los ensueños de cristalización automáticamente son ensueños de solidez excesiva, de toma de dureza. El cristal pasa igualmente por una especie de forma fundamental, la forma perfecta, de forma bien constituida en su *unidad*. Por eso dice Laméthérie: "La cristalización

² Séneca, *Questions naturelles*, Ed. Garnier, p. 356.

es uno de los fenómenos más grandes de la naturaleza". Y agrega:

Cada sal, cada piedra, cada metal posee una forma apropiada... Desarrollando aún más nuestras ideas, no tuvimos temor de decir que la reproducción de los seres organizados, de los vegetales y de los animales también es una verdadera cristalización... Al mezclarse, el semen del macho y de la hembra producen el mismo efecto que las dos sales: el resultado es la cristalización del feto.

A las claras se siente que esas intuiciones no son sino *valores imaginarios* realizados. Si el cristal no tuviera un valor imaginario insigne, no podría hacerse el *germen* de un hijo.

Pero se objetará que el sueño no siempre se centra en la piedra aislada y que no es raro soñar con una caverna llena de gemas, con riquezas cristalinas que arrojan fuego por todas partes. Es preciso señalar que, cuando las gemas se encuentran así en la gruta iluminada, siempre son de colores múltiples y muy variados. Resultan innumerables; por decirlo así, tienen ese extraño color onírico de la multiplicidad abigarrada al que podríamos llamar *el color de lo innumerable*. Disipan el encantamiento. Como si tantas luces dividieran su visión, como si tantos colores descoordinaran su vida nerviosa, el soñador pierde entonces el hilo de su sueño. A decir verdad, cuando se transcriben a la literatura, esos *sueños abigarrados* de la gruta y del cofre llenos de piedras preciosas finalmente resultan muy monótonos. La pintura literaria de esas riquezas *prodigiosas* es entonces una trivialidad y el lector salta páginas para ver lo que será del personaje que acaba de adquirir riqueza tan fabulosa.

Pero hay autores que se complacen en ello. Pensemos en la escena de *Axel* en que Sara³ descubre el tesoro enterrado en la montaña. Para hacer girar las rocas sobre sus goznes, Sara utiliza el procedimiento tan común en los cuentos, procedimiento que un psicoanalista caracterizará fácilmente: "Juntando las manos sobre el pomo de su daga, parece hacer acopio de toda su fuerza juvenil y apoya la punta de la lanza entre los ojos de la heráldica Calavera." Entonces se abren todas las puertas:

De la estrecha fisura de la boca —a medida que ésta se abre más— escapa, primero, una resplandeciente tormenta de piedras preciosas, una rumorosa lluvia de diamantes y, un instante después, un abatimiento de gemas de todos colores, empapadas en luces, una miríada de brillantes con facetas de relámpago, más pesados e innumerables collares de diamantes, joyas encendidas, perlas. Ese torrencial flujo de destellos parece inundar bruscamente los hombros, el cabello y la ropa de Sara: las piedras preciosas y las perlas saltan a su alrededor por todas partes, zumbando sobre el mármol de las tumbas y resurgiendo, en haces de chispas deslumbrantes, hasta en las blancas estatuas, con el crepitar de un incendio.

Esta página se puede tomar como testimonio de la paranoia de las riquezas. Recordamos que el padre de Villiers de l'Isle-Adam pasó su vida buscando tesoros. ¿Qué eco de una vida imaginaria puede transmitir el ruido de las "estruendosas y sonantes cataratas de oro líquido" que "se profluyen al pie de la tenebrosa avenida"?

De la misma manera, un ensueño negligente se

³ Villiers de l'Isle-Adam, *Axel*, ed., pp. 226-227.

desinteresa rápidamente de los aspectos cristalinos demasiado móviles, demasiado numerosos del caleidoscopio. Tal vez esa sea la razón por la cual la palabra *calidoscópico* se emplea — ¡con qué ligereza!— en un sentido casi exclusivamente peyorativo. Por mi parte, no me gusta hablar mal de un juguete que tanto me divirtió. Puede enseñarnos las bellezas del instante, todos los bellos cambios breves de las luces cristalinas. Pero ésas son experiencias que la pluma no sabe describir. Para hacer soñar a su lector con todas las fuerzas de la imaginación material, es necesario que el escritor dispense mayor cuidado al verdadero ensueño cristalino, al ensueño ante "un solitario".

Por otra parte también es preciso que el inconsciente *social*, que acumula la avidez pecuniaria, no venga a contaminar el inconsciente *natural* y que no vayamos a desear un diamante según la aritmética de los quilates. En el sueño fundamental de la piedra brillante —sueño que parece uno de los más primitivos en todos los pueblos, al grado de que la piedra preciosa puede elevarse a la categoría de los arquetipos del inconsciente—, el soñador ama una riqueza que no se vende.

Además resulta sumamente interesante comprobar que el sueño profundo nunca vende sus bienes. Los pierde *puesto que* vive la obsesión de perderlos. Se le *quitan*. A veces los *da*, muy rara vez, pues el sueño no es pródigo. No los *vende*. Parece ser que el sueño profundo —es decir, el sueño que abandona el plano social por el plano cósmico— no tiene *la categoría del trueque*. "Casi ninguno de mis sujetos", dice Robert Desoille (*Le rêve éveillé et la psycholherapie*, p. 86), "manifiesta ningún deseo de apropiación cuando aparece la imagen sumamente frecuente de

las piedras preciosas" y, como excepción, señala un caso "de adquisividad" en que un sujeto, sumamente marcado por una obsesión anal, se apropia de un diamante que se ofrece *en* su sueño.

Encontramos aquí una dialéctica de la riqueza que en cierto modo se opone a las certidumbres de la cuenta bancaria y a las convicciones íntimas del talismán.

Por una parte, una riqueza bien calculada, socialmente clara, alegra al capitalista consciente de su poder social. Esa riqueza es tan eminentemente cambiable que hasta cierto punto curamos a un avaro aconsejándole pagar sus deudas mediante un juego de cheques más que por un juego efectivo de los billetes bancarios. El avaro firma; no cuenta; el dolor es menos claro y por consiguiente menos vivo.

Por otra parte, una increíble condensación de la riqueza, una riqueza misteriosa y sin embargo evidente, una riqueza que se vincula a todos nuestros sueños. En tanto que *el dinero nos hace poderosos en lo social, la joya nos hace poderosos oníricamente*. La moneda y la joya seguramente no pertenecen al mismo estrato psíquico. Se comprende que vender una joya por la que "se tiene apego" pueda reclamar un psicoanálisis.

Si la piedra preciosa llega a las regiones inconscientes y profundas, ¿hay por qué sorprenderse de que pueda concentrar todas las fuerzas cósmicas de los ensueños del poder humano? Hay piedras preciosas para cumplir todos los deseos que un hombre pueda tener: salud, juventud, amor, clarividencia. Un cristal trae suerte, un cristal hace amar, un cristal protege contra los peligros. De esa suerte el cristal se presenta como una especie de *talismán na-*

tural, sin la intervención de ningún nigromante. Como dice el poeta Charles Cros:⁴ todas las gemas son "talismanes sin límites"⁵

Pero tomemos el menos erudito de los sueños y veamos que, para un simple soñador, el cristal aparece como un pedacito del *espacio-tiempo onírico*.

Desata sueños infinitos sobre su pasado. ¿De dónde viene? ¿Cuál es su historia? ¿Qué recuerdos conserva de los tiempos idos? ¿Qué intimidades oculta de los seres que han soñado por él?

En el presente, la joya es presencia, prenda y guardián de la fidelidad.

Teniendo un pasado [/-/]tenso, ¿no tendrá un porvenir? ¿A qué mundo [/-/]destina? La literatura, está llena de historias de piedras malditas, de piedras criminales.

Pero estas rápidas observaciones deben parecer muy banales. Son banales porque son vagas; pero todo observador podrá encontrar sin dificultad almas en las que desempeñan papeles precisos y funciones decisivas. De un viejo libro vamos a tomar un documento, extremadamente circunstanciado, donde la temporalidad aplicada a la piedra preciosa recibe un desarrollo extraordinario. Porta escribe:

⁴ Charles Cros, *L'alchimie moderne*; apud. *Poèmes et proses*, p. 262.

⁵ Nos hubiera sido fácil engrosar el presente capítulo recordando algunas de las virtudes astrales o talismánicas evocadas con frecuencia en los libros del Renacimiento. Sólo raras alusiones hechas a ellos para no versar en un asunto que no es el nuestro y que debería tratar un simbolismo de las piedras preciosas. Nuestra tarea precisamente se distingue del simbolismo trascendente. Equivale a establecer una especie de simbolismo inmanente, una suerte de simbolismo ingenuo demostrando que imágenes muy simples pueden suscitar ensueños coordinados, verdaderos sellos oníricos que marcan profundamente al soñador.

Las piedras reciben del ciclo su mayor virtud y a él la ligan, si son talladas en momentos y horas determinados... pues entonces se animan más, sus operaciones son más vigorosas y las figuras de los asnos también se expresan en ellas con mayor ingenuidad.⁶

Vienen entonces a confluir aquí dos poderosos ensueños: primero el ensueño de las *influencias* materiales que marcan una sustancia en correspondencia con un planeta particular, luego el ensueño de los aspectos matemáticos del cielo que marcan una instancia en correspondencia con la totalidad de los astros. Así como el horóscopo de un ser humano se saca en el momento en que el nacimiento le da su fisonomía, es necesario sacar el horóscopo de la joya en el momento en que el tallador de gemas le da su forma geométrica. El obrero debe soñar al mismo tiempo en la claridad de la gema y en la claridad del firmamento. Debe unir las profundidades de la sustancia y las profundidades del cielo. Debe casar los signos del cielo y la firma de la sustancia.⁷

¿Cómo no sentir en acción en esos sueños infinitos las sobredeterminaciones del inconsciente? De una manera muy precisa, hay aquí *sobredeterminación astral*, los astros actúan por decirlo así dos veces: por su materia individual y por su grupo. Un joyero que

⁶ Jean-Baptiste Porta, *La magie naturelle*, trad., Lyon, 1565, página 487.

⁷ C. O. Jung señaló la importancia, en la obra de Paracelso, del paralelismo de las fuerzas psíquicas y de las fuerzas; materiales. Demuestra que la alquimia es una aseccis moral. Y precisamente muestra la actitud de un espíritu que se *constituye* en un estudio del universo. La poción paracelsiana de *confirmamentum* deja de tener ligas con el *firmamento*. Jung aceptaría traducir la palabra *confirmamentum* por la expresión "adaptación (Angleichung) al Firmamento". (C. C. Jung. *Paracelsica*, Zurich. 1912. p. 90)

dé a su oficio todos los valores cósmicos elegirá la piedra preciosa de acuerdo con el planeta dominante y la tallará según los *aspectos reinantes*. A las claras hay síntesis de lo constelante y de lo cristalino. La matemática de las facetas y la matemática de las constelaciones vienen así a "simbolizar", vienen a unirse como se unían ya la materia de un planeta y la materia de una piedra.⁸ La piedra preciosa trabajarla en el momento preciso por un gran obrero de la gema en verdad es entonces una piedra astrológica. Es astrología tallada en una materia dura, un nudo del destino muy apretado en el momento mismo en que el destino se vincula a un nacimiento, cuando el artista separa a la gema de su ganga. La piedra inmoviliza un horóscopo. Por su tamaño astrológico se asegura la capacidad de transmitir un horóscopo. De ese modo es síntesis del horóscopo y

⁸ Si se estudiaran con cierta atención las investigaciones de psicología onírica, las explicaciones tan rápidas de Georges Sorel acerca de los talladores de gemas parecerían sumamente insuficientes. "Creo", dice Georges Sorel (*De l'utilité du pragmatisme*, p. 198), "que los poliedros regulares fueron inventados por talladores de piedras duras quienes quisieron producir formas que la inteligencia pudiera considerar más perfectas que las que se pueden obtener de las materias particularmente nobles; sus tanteos con toda evidencia precedieron por amplio margen a los razonamientos de los geómetras; no vemos qué razones hayan podido tener éstos para plantearse tan arduos y tan inútiles como los que trata Euclides en su libro XIII si no hubiesen tenido que explicar descubrimientos ilustres". Sorel sólo piensa en el artificialismo de la inteligencia humana; de esa suerte recusa tanto el pensamiento geométrico puro como las fuerzas oníricas. Sin embargo, él mismo había escrito; "tas propias piedras duras estaban rodeadas de tal veneración que según se decía era una sacrilegio tallar el corindón". Por lo demás, resulta sorprendente ver el credo de Sorel registrado rápidamente *como un hecho indiscutible*: unas páginas después, este autor escribe sin la menor prueba: "Los talladores de piedras finas inventaron los poliedros regulares..."

del talismán. ¡Curiosos ensueños esos en que una materia cristalina es al mismo tiempo un instante y una eternidad! Soñando en un museo egipcio, escribe la condesa de Noailles (*La domination*, p. 238): "Los divinos escarabajos son gotas de siglos azules, tibias turquesas talladas".

Mas la página de Porta sigue siendo excepcional y los alquimistas establecen una participación de los astros en las virtudes de las piedras sobre todo mediante las *influencias materiales*. En este sentido de una imaginación verdaderamente material desarrollaremos las observaciones siguientes.

4

Entonces veamos ahora en detalle cómo, tocados por los demás elementos de la imaginación material, diversos tipos de imaginaciones pueden interferir con la imaginación terrestre de la materia cristalina. Reconoceremos que no hay piedra preciosa verdadera y únicamente terrestre. En el reino de los sueños, los cristales siempre están influenciados por participaciones en los demás elementos, en el fuego, en el aire, en el agua.

En efecto, en los sueños del psiquismo *terrestre*, la tierra es sombría y negra, gris y apagada, *la tierra es terrestre*. La adhesión imaginaria a una materia exige antes que nada de la imaginación una afirmación en cierto modo tautológica que vincule de manera inmediata el sustantivo y el adjetivo. Es preciso que la sustancia realice *su* calidad, que nos bague vivir la posesión de su riqueza propia.

Esa riqueza debe conservarse activamente, con-centrarse íntimamente, Un químico del siglo XVII que

sueña con la vida de las piedras preciosas considera esa vida aún en peligro. Para Guillaume Granger (*Paradoxe que les métaux ont vie*, 1640, cap. III), las piedras preciosas tienen "su manera de conservar mediante la riqueza tanto cosas amigas como la aversión de las enemigas". El cristal más sólido debe mantener activamente su solidez.

Si se desea entender bien a bien la idea de *influencia material*, es necesario considerarla en todas las fuerzas de su *activismo*. En particular, es preciso tener bien presente que la *influencia* de los astros no es recibida *pasivamente* por esas materias bellas y fuertes que son las piedras preciosas. *El mineral en verdad atrae lo astral*. Esa atracción imaginaria no hace sino realizar la voluntad de enriquecimiento. Es ley fundamental de la imaginación del tener, la imaginación del tener rebasa sistemáticamente la positividad del tener. El tener es sólo sombra si carece de la positividad de las ilusiones. Toda doctrina del tener se condensa en la convicción de que toda riqueza llama a la riqueza, de que toda riqueza capitaliza activamente, al modo de los *intereses compuestos*, las fuerzas más diversas.

La ventaja de los estudios sobre la imaginación material radica en que presentan esos temas ingenuamente. Para Berkeley, la resina *atrae así* los rayos del sol; no sólo está bajo la influencia del sol; almacena activamente todas sus influencias, todos sus valores. Ese es un ensueño normal, del que fácilmente se podrían dar numerosos ejemplos. Por más que la resina fluya, es un ser del fuego. Y no sólo porque arde con olores infinitos, sino porque es un ser del verano, una fuerza del sol, un oro vegetal, avatar del oro solar y del oro terrestre. Todas esas fuerzas capitalizadas permanecerán en el, agua de

alquitrán, panacea materialista del gran adversario de la idea de materia.

Pero el activismo de la imaginación dinámica de las influencias astrales tal vez sea más característico precisamente en las materias *duras*. De tal suerte, para Porta las influencias astrales entran con dificultad en las piedras preciosas. Mas, por el propio hecho de esa difícil entrada, una vez recibidas, las influencias se mantienen en ellas de manera más sólida que en cualquier otra sustancia (*loc. cit.*, p. 471): "Y por duras que parezcan para recibir los presentes del cielo, cuando los reciben los retienen y conservan sin embargo por más tiempo; lo que a mi parecer place a Jamblicus".

Tal vez se comprenda mejor ese almacenamiento de las influencias en una materia dura si damos una imagen literaria de la *dureza adquirida*. Sería difícil multiplicar demasiado el paralelismo de las imágenes materiales y de las imágenes morales. La imagería de la voluntad recupera naturalmente las imágenes materiales. De ese modo Nietzsche escribe en *Aurore* (541): "Cómo hay que petrificarse —endurecer, lenta, lentamente cual piedra preciosa— y al fin permanecer allí tranquilamente, para alegría de la eternidad".

Pero, sin insistir más en esa tendencia del sueño materialista a cobrar valores definitivamente —para la eternidad—, vamos a estudiar la toma de posesión de los valores más diversos.

5

Para que las piedras preciosas se iluminen tan vivamente, para que reciban luces tan puras, será necesario, al propio estilo de la imaginación, que las

piedras preciosas participen en las fuerzas más soñadoras, en los otros tres elementos que son más propiamente oníricos que son más propiamente onirizantes. Vamos a examinar esas participaciones en el orden aire, fuego, agua, empezando por la más difícil. Por lo demás, la mayoría de las veces nos situaremos desde la perspectiva de una imaginación moderna, citando sólo textos que la imaginación pueda actualmente reanimar. Para estudiar el problema en toda su historia, sería preciso escribir una enciclopedia alquímica.

No bien abierto el estuche que ocultaba el zafiro, la imaginación aérea levanta el vuelo hacia el cielo azul. Todo el azul del cielo al parecer viene a absorberse en esta piedra. El *azul* en efecto es primitivamente un color aéreo. En el orden de las imágenes, pertenece al cielo antes de pertenecer a otro objeto. Como el azul del cielo viene en el zafiro, parecería que un inmenso espacio se deslizara, se encerrara en una suerte de espacio sin dimensión o, según la bella expresión de Luc Dietrich, "en una profundidad sin espacio". El zafiro nos parece así la más grande de las piedras preciosas.

Los versos de Lanza del Vasto y el bello comentario que de ellos hace Luc Dietrich al punto nos hacen vivir la participación del cielo en la piedra preciosa tan estrechamente limitada:⁹ La joya es el punto en que se borra la oposición de la materia a la luz. La materia recibe la luz hasta en su corazón y deja de proyectar una sombra... El trozo de carbón que la magia del fuego y la larga paciencia subterránea transforman en diamante alcanza la limpidez

⁹ Luc Dietrich, *Ciselures et dessins, apud Pyrénées*, p. 540.

de una fuente y de una estrella. El alma ve brillar la perfección en que se tiende; un problema humano se resuelve allí en similitudes astrales:

*Astre prochain, lumière que je touche,
Pierre qui vit, réponds à mon regard,
O cri secret, concrète extase, couche
Où le jour sombre el médite à l'écart,
Rappelle, exalte, abolís ce qui passe
Et contiens-moi, profondeur sans espace.*

[Astro cercano, luz que toco,
piedra viviente, responde a mi mirada,
oh, grito secreto, concreto éxtasis, capa
donde el día naufraga y medita aparte,
recuerda, exalta, borra lo que pasa
y conténme, profundidad sin espacio.]

El espacio del cielo y el espacio interior se funden uno en otro. La luz se corporiza. Por este ensueño, el adjetivo *celeste* se vincula a la materia. En cierto modo, un sueño concreto ha borrado la antítesis de la sombra y de la luz.

¿Es posible conciliar los esfuerzos de la dialéctica hegeliana con esos ensueños poéticos? Para un hegeliano, el cristal es un cuerpo que acepta el exterior en su interior. La luz inmensa del bello espacio primero es repelida por el cuerpo opaco. El cuerpo opaco no quiere revelar nada de su intimidad. Pero, expulsando gangas, la cristalización al parecer instituye un ser que ya no tiene nada que ocultar:¹⁰ "Cierto, el cuerpo individual primero es oscuro porque esa es en general la determinación de la materia abstracta que es para sí. Pero, en la materia

¹⁰ Hegel, *Philosophie de la Nature*, trad. Véra, t. II, p. 17.

modelada, y luego individualizada por la forma, se ve desaparecer esa oscuridad." Por el propio hecho de su individualidad formal, el cristal es así "un medio para la luz". Gran modelo de una unión de las imágenes y de las ideas. Parecería que la luz del día y la luz del espíritu vinieran a unirse en la piedra clara. El cristal nos ayuda a *comprender* la materia. Abstracta y concretamente, la piedra nos parece *luminosa*. Tanta claridad íntima nos da la *inteligencia* de la materia. Henos aquí en un centro en que las ideas sueñan y en que las imágenes meditan. También el sueño sabe hacer abstracciones. Aquí hace la abstracción del color para conservar sólo la pureza. Un cielo puro y grande se extiende en el zafiro que sueña.

Cuando la luz de la piedra es menos delicada, cuando la piedra centellea, lo que se precisa ya no es la participación *celeste* sino la participación *estelar*. El lazo es tan fuerte que, para ciertos ensueños, resulta imposible admirar el diamante sin pensar en la noche. En el plano de los ensueños, el destello es un fenómeno de la sombra. Al estilo de Julien Gracq, el diamante es "un bello tenebroso". Es el modelo de una voluntad de dominio. El diamante es mirada que hipnotiza. Es una piedra de la fuerza de la mirada. Por lo demás, ya insistiremos en este punto cuando estudiemos la participación del fuego. No pensemos en este momento sino en la fuerza universal del diamante, en su valor de hipnosis.

Para ser creado, el diamante concentró las fuerzas del cielo y de la tierra. Remi Belleau pone en verso la lucha del imán y del diamante, a los que se sueña en oposición. Bello ejemplo de un juego imaginario entre la metáfora y la realidad: el diamante atrae las miradas y el imán atrae el hierro. La

leyenda hace de estos dos "magnetizadores" fuerzas enemigas.

*Dirai-je la chose non croyable,
Chose vraiment épouvantable,
De la force du Diamant,
Opiniâtre à son contraire,
Combattant comme un adversaire
La force et la vertu de l'Aimant.*

[Debo decir algo increíble,
algo en verdad espantoso,
de la fuerza del Diamante,
pertinaz con su contrario,
que combate como un adversario
la fuerza y la virtud del Imán.]

Remi Belleau, p. 44

Mas, ¿quién piensa aún que el Diamante y el Imán fueron considerados violentos adversarios, no sólo por la etimología, sino también por la imaginación de las fuerzas?¹¹

Este tema de la *fuerza cósmica* del diamante, de una piedra que condensa las fuerzas de un universo, podría aportar los elementos para un estudio de la zona psicológica intermedia entre la experiencia y la imaginación. Pero el problema es difícil de captar porque el propio exceso de las metáforas ha des-

¹¹ Agripa pretende que "el diamante impide al imán atraer el hierro". Un poeta sueña con otra etimología. Victor-Émile Michelet escribe del diamante: "Ninguna materia lo puede rayar, ninguna emoción al parecer puede penetrarlo. Vive en la pura intelectualidad, muerto para toda sensibilidad... Indomable, lo llamaban los antiguos, *Adamas*. También lo llaman solitario" (*Les portes d'Airain*, p. 125).

gastado las convicciones ingenuas. Así, un autor del siglo XVII informa, luego de tantos otros, sobre la leyenda siguiente (Rene Francois, *loc. cit.*, p. 177): "El diamante que resiste las fuerzas más grandes del universo, el hierro y el fuego, dobla el guante, dice Plinio, y cede ante la sangre de Cabra, siempre que sea extraída del animal y aún caliente". Pero el autor agrega: "De esto se burlan en París, por ser una patraña que no debe referirse en buena compañía". Esta advertencia sin sombra de duda debería convencernos de que también hay incongruencia en escribirla. El mundo está hecho de tal modo que fácilmente se prohíbe sonreír a un filósofo que estudia una tras otra la razón y las imágenes: ¿no se debe a la seriedad, al rigor, a la rigidez de la razón cuando es racionalista y cómo se atreve a desligarse del entusiasmo y a dejar el tono inspirado cuando quiere estudiar el onirismo? ¡Y sin embargo existen tantos problemas medianeros! La racionalización con frecuencia es el reverso de la racionalidad y la imaginación con frecuencia pasa del tono de convencimiento al tono de burla. En el ejemplo consignado, un prejuicio saturado de resonancias íntimas se extra-vierte como broma. Si fuera nuestra intención acumular esa clase de ejemplos, podríamos demostrar que una risa sin maldad siempre tiene las virtudes del psicoanálisis. Incluso en el terreno del conocimiento racional, comprendemos mejor cuando reímos sinceramente de nuestros propios errores.

6

No hay imagen más común que la imagen de los destellos del diamante, no hay participación mate-

rial más fácil que la de una piedra preciosa con destello elemental. Nos parece ocioso dar ejemplos de ello en su forma simple. La imagen del cristal que "despide destellos" en cierto modo es una *imagen natural*. En consecuencia nos contentaremos con demostrar el modo en que esa imagen es trabajada por las metáforas, cuan exaltada es por la imaginación al grado de rebasar cualquier medida.

Antes que nada parece ser que la imaginación que no se cansa con la riqueza de sus objetos fácilmente sobrecarga a sus héroes de joyas. La imaginación literaria prodiga los adornos. En las novelas se llevan más joyas que en la vida. He aquí una "estrella" de circo vista por Gustave Kahn:¹²

Una serpiente de carbunclos se aplastaba contra sus senos;
un enorme ópalo al cuello reflejaba auroras en la leche de
la bruma matinal sobre los ríos y una hoguera clara y
lejana figuraba un fondo como el alma de la piedra.

Bello ejemplo de adjetivos cósmicos acumulados: agua, leche, bruma, fuego. Bello ejemplo también de las contradicciones caras a las riquezas imaginarias: un río y una hoguera. ¡Todo ello en el pecho de una amazona! El simbolismo veía en grande.

Las piedras preciosas pueden ser las imágenes de un haz de destellos multicolores. En su libro *L'arche*, André Arnyvelde participa en esos términos en un haz de llamas y de resplandores, ni una "kermesse cósmica":¹³ "Ebrio e ilimitado, disimulado en aquella marea de fuego, disimulando, luz, con aquella tempestad de pedrería, me sentía chorrear, flamear,

¹² Gustave Kahn, *Le cirque solaire*, p. 50.

¹³ André Arnyvelde, *L'arche*, p. 38.

resplandecer en una orgía demiúrgica de rayos, de colores y de espacio..." Que el soñador esté disimulando y disimulado, lanzando y lanzado, claramente es prueba de que participa en el chorro de llamas que salen de las piedras preciosas. No olvidemos que el fuego vale en estas imágenes sobre todo por *su movimiento*. Es un acelerador, tanto en lo imaginado como en el imaginante. La palabra *ardor* habla a todos los sentidos. Como toda reunión de colores vivos y numerosos, las piedras preciosas reunidas cobran movimientos e impulsos. Esos mil destellos inmóviles en las piedras preciosas parecen preparar ya la imagen del colibrí, del ave del paraíso, comparados tan a menudo con joyas volantes. Jules Deum ¹⁴consigna la leyenda de los sabios de la India que se elevan por virtud de las piedras preciosas y agrega: "Los malayos adoraban antaño a la pequeña ave del paraíso... a la que atribuían la misión de conducir y de proteger las tropas de aves del paraíso esmeralda". En fin, "las plumas daban la capacidad de vuelo al adivino que las portaba". Las leyendas se agrupan y se vinculan a una simple realidad: los colores de fuego vuelan. *Crepitan*. En numerosas imágenes, el bengalí parece romper cristales volando. André Breton renueva esa imagen: "Un diamante divisible en tantos diamantes como se necesiten para bañarse en todos los bengalíes".¹⁵ Para el poeta, el cristal es también una especie de conquista sonora del universo. Pierre-Jean Jouve, quien sabe escuchar en el tranquilo silencio de los versos, escribe:

¹⁴ Jules Duhem, *Hisloire des idées aéronautiques avant Montgolfier*, p. 44.

¹⁵ André Breton, *Le revolver à cheveux blancs*, p. 143.

*La chose tremble el l'on entend
Les forêts de cristaux seformer...*

.....

Les musiques jamais entendues se mettre au travail

[La cosa tiembla y se oyen
formarse los bosques de cristales

.....

ponerse en acción las músicas jamás oídas.]

Le paradis perdu. Mouvement, p. 20

La contemplación apacible oye esos ruidos cristalinos. Parecería que, para ciertas almas *tensas*, el cristal fuera sentido en sus *tensiones*, como materia que va a estallar, con un destello rompiente en sus células. Para D'Annunzio, un cristal es como un dolor claro pronto a romper el corazón.¹⁶ En *Forse che si, Forse che no* (trad., p. 270), unos esquistos brillan tanto que parecen "crepitar cual rastrojos en llamas..., unos guijarros calcinados resplandecen con blancura aguda como un grito breve".

En muchos aspectos, el *fénix*, pájaro de fuego, es un bloque de *pedrerías volantes*. Un autor lo describe "en su librea de púrpura sobredorada". La imagen recibe del inconsciente una *sobrecoloración* para obedecer a la ley de *sobredeterminación* de las riquezas. No basta con dar el color, es necesario el *destello*, ese destello y ese brillo condensados en las gemas.

Para probar nuestro paralelismo: pedrerías—ave del paraíso—fénix, indiquemos cómo habla un autor del ave del paraíso:¹⁷

¹⁶ D'Annunzio. Cf. *La ville marte*, acto III. trad.p. 190.

¹⁷ Ferdinand Denis, *Le monde enchanté*. p. 150.

Juguete eterno de las olas del aire, el ave de paraíso no encuentra más asilo que el soplo de los vientos, más alimento que un rocío del cielo. La naturaleza, que lo había engalanado con los reflejos de la esmeralda y con los rayos dorados del topacio, sólo le había dado alas, como para invitarlo a amores celestes que la tierra no debía mancillar jamás... Bajo sus ricas alas doradas la naturaleza había excavado un suave nido de plumas y fue en los aires, que ya no debía abandonar salvo para morir, donde la joven ave se engañó, como el fénix, a los primeros rayos del sol.

Las pedrerías son así llamas multicolores, llamas móviles, llamas volantes. Un fuego *íntimo* las anima, preparando las metáforas de la vida.

Un estudio completo de los *destellos imaginarios* en las piedras preciosas debería recorrer todo el espectro, desde la palidez hasta los resplandores, desde "los topacios, carámbanos de viejos vinos despojados", al decir de Charles Cros,¹⁸ hasta los encendidos rubíes. Pero el vigor de las impresiones de brillo se aprecia mejor a propósito de los rubíes. El menor palidecimiento es al punto juicio peyorativo, cuando, por el contrario, un resplandor un tanto brillante provoca elogios ilimitados. Demos un poco de extensión a esos juicios de valor y a esos juicios de calidez.

Cuando, en nuestra segunda obra sobre *la tierra*, hayamos desarrollado nuestras ideas sobre la *tonalización* de las cualidades, será preciso volver a todas las impresiones que dan valor a las piedras *preciosas*. Pero veamos en acción, desde ahora, el juego de valores que conduce alternativamente a sobrestimar

¹⁸ Charles Cros, *L'alchimie moderne*, apud. *Poèmes et proses*, página 262.

y a denigrar las gemas. En particular, la imaginación que les atribuye un sexo pretende simplemente medir en ellas la calidez y el brillo.¹⁹ Un autor comenta así las *fuerzas de radiación* del rubí:²⁰ "El rubí macho tiene más lustre y un rojo más vigoroso que la hembra que es negruzca, triste, pálida y de un rojo menguado y lánguido". Captamos en acción la *tonalización* de las llamas rojas de los rubíes. Un lector moderno es libre de leer los adjetivos *vigoroso* y *lánguido* como si correspondieran a *estados* designados por metáforas sin vida. Evitando la participación, esa lectura prohíbe el conocimiento de los valores oníricos, de las cualidades tonificantes. Así como el alquimista trabaja para obtener un *bello* color, así el soñador de la joya tiene necesidad de un rubí *vigoroso*. A decir verdad, los valores oníricos de un rubí deben juzgarse según una dialéctica del vigor y de la languidez. Hay que probarlo tonalizando o suavizando, por el lado macho o por el lado hembra.

Quien contempla participando, en el sentido de la dinámica de brillantez creciente, ve las llamas del rubí *salir* de la piedra.²¹ Nuestro autor agrega: el rubí balaje (*Baleno* en italiano quiere decir relámpago) "se reconoce cuando una llama violeta se lanza

¹⁹ Sin embargo, hay casos en que la imaginación llega hasta el final de sus imágenes. En la obra (le Guillaume Granger (*loc. cit.*, cap. X) se lee: "Rueus, docto Médico, confirma también esa virtud diamantina mediante el relato que hace de dos Diamantes que tenía en su poder madame de Heure, surgida de la augusta casa de Luxemburgo, y que eran hereditarios en su familia. De vez en cuando, aquellos Diamantes producían otros Diamantes semejantes a ellos".

²⁰ Rene Francois, *loc. cit.*, p. 171.

²¹ No son raras las leyendas en que la habitación está iluminada por una piedra preciosa, sin más luz que aquella en cuya proyección partida de la intimidad de la piedra se sueña.

fuera como un resplandor de rayo en punta y un relámpago carmesí". Incluso en un libro únicamente descriptivo como el de Rambosson: *Les pierres précieuses et les principaux ornements* (París, 1884) se hallará esa impresión de una *profundidad insondable* del diamante (p. 29):

Se diría que los chorros de luz que se escapan de él llegan de una fuente profunda e insondable. Sus destellos brotan como recogidos en un impulso: se lanzan por que ya no pueden ser contenidos.

La luz se sueña así como una agitación íntima. El diamante tiene impaciencia por brillar. En el sentido inverso, cuánta repugnancia en este juicio: "El granate es un pequeño bastardo, suciamente sombreado, que se oscurece con una nube densa sin ningún rasgo vigoroso, aunque imite al rubí".²² ¿Será preciso insistir en el deseo de maldecir a ese desdichado bastardo "suciamente sombreado"? Su "calidad" no es aquí un plácido atributo dicho con la plácida indiferencia del geólogo moderno que habla de un cuarzo ahumado. La imaginación no *designa* a sus objetos. Los presume o los desprecia. Tampoco le basta con *designar* valores, es necesario que se apasione por ellos en el bien y en el mal, "calificando" o "descalificando". El verso de Remi Belleau *contra* el granate nos parecería entonces una descalificación enteramente deportiva de la *voluntad de brillar*.

Los escritores del Renacimiento insisten continuamente en esta idea: las piedras preciosas son un desafío al mundo de las tinieblas. Los carbunclos,

²² "El granate suciamente sombreado" es un verso de Remi Belleau (*Le Rubis*).

dice un autor, "avergüenzan a los carbones más vivos". Ante ellos, "las tinieblas más oscuras, al no poder ocultar ni empañar siquiera la vivacidad, son obligadas a ocultarse a sí mismas". Extrañas imágenes de las tinieblas repelidas a su guarida, negro que se oculta en lo negro, sombra repelida por la luz. Se objetará que éstas sólo son figuras de estilo. Pero se olvida que la valoración de las cosas reclama *valores oratorios*. Las piedras preciosas son condensados de ostentación. Permiten que quien las lleva participe en su voluntad de brillar. A veces una piedra única basta para dar salida a esa voluntad de brillar. Una heroína de George Sand, Césarinne Dietrich, quiere que se sepa que no lleva sino una joya, una sola piedra reluciente, ¡pero qué piedra! ¡Qué piedra *dominante*!

En el entusiasmo de una participación, ¿cómo nos detendríamos entonces ante una exageración? El valor crece sin límites. Una página de George Sand nos dará un ejemplo de esa descabellada exageración, de esa participación incondicional en el brillo del diamante. En *Laura*, cuando Nasias muestra a su sobrino el diamante legendario, el diamante²³

de blancura, de pureza, de tamaño tan prodigioso..., [me] pareció que el sol levante entraba en la habitación... Cerré los ojos, pero fue inútil. Una llama roja llenaba mis pupilas, una sensación de calor insoportable penetraba hasta el interior de mi cráneo.

Las radiaciones del diamante actúan así sobre los ojos cerrados. Pero hay más. Golpeado con el dedo, el *diamante literario* de George Sand proyecta una lluvia de chispas, un chorro de llamas. Ninguna cua-

²³ *Loc. cit.*, p. 70.

lidad *adoptada* por el sueño puede permanecer pasiva. El más leve papirotazo contra el objeto desata ofensivas. La imagen del dardo flechado recibe todas las imágenes del dardo, de un dardo agudo que atraviesa la cabeza del soñador.

Y como nada detiene al autor que imagina, la impresión de calor, de suyo tan exagerada, es llevada al nivel cósmico: el diamante de Nasias es capaz de fundir los hielos del polo. Llevado en un viaje a la región del círculo polar, despide allí "un calor tan suave como el de una primavera en Italia".²⁴

Por lo demás, basta con pasar de la realidad a la metáfora para que imágenes tan excesivas dejen de chocar al sentido común. Jean Cocteau escribe en *Frière mutilée*:

*L'âne et le boeuf rechauffent un diamant surnaturel,
Surnaturel. Regardez! mais regardez-le!
Regardez, il éclaire la neige et les mondes,
Il dissimule un mécanisme d'arcs-en-ciel.*

[El asno y el buey calientan un diamante sobrenatural,
sobrenatural. ¡Mirad! ¡pero miradlo!
Mirad, ilumina la nieve y los mundos,
disimula un mecanismo de arco iris.]

Aprovechemos esta oportunidad de imágenes tan sobrecargadas para insistir en la necesidad de exa-

²⁴ Un sujeto de Desoille que parte del sueño ele un *diamante* y expresa así (*Le rêve éveillé et la psychothérapie*, p. 336): "Logro acercarme y penetré en una región que podría estar constituida por el estallido del sol. La impresión es de calor más que de luz... sentimiento de poder cósmico, de una fuerza extraña, algo temible". Insistamos en el hecho de que, en cierto modo, el sueño es aquí natural, como lo exige el método de Desoille.

gerar que sentimos en las propias palabras cuando se las escribe imaginándolas, es decir, con la convicción de la imaginación, en suma cuando se acepta que se tiene imaginación literaria. Por ejemplo, será preciso admitir desde un principio que si la piedra es fría, *el brillante es caliente*. Lo sentirá cualquier lector que tenga a bien vivir el activismo imaginario del verbo *brillar*: dando al *brillante* su verbo activo, se cargará con la función de brillar, experimentará una leve dicha, ese tónico calor de lodo ser que relaja sus fuerzas. El brillante brilla y hace brillar la mira-da: acotación ésta tan común que se impone al novelista, incluso cuando quiere pintar un carácter tan desinteresado como el de Tess d'Urberville. La noche de las tristes nupcias, cuando abre el estuche que contiene los diamantes: "Sus ojos brillaron *un* instante tanto como las piedras".²⁵ Hegel dice en suma lo mismo que la desdichada sirvienta: "El cristal típico es el diamante, ese producto de la tierra, ante cuyo aspecto la mirada se alegra porque en él ve al primogénito de la luz y de la gravedad".

Naturalmente, una vez adentrado en la tonalización, todo aumenta, todo se exagera: ¿no es hacerlo brillar más desear el diamante y mirarlo en el hipnotismo del deseo?

Otro filósofo de la naturaleza no vacila en atribuir a las piedras preciosas la conciencia del brillo. J.-B. Robinet (*De la nature*, 3a. edición, Amsterdam, 1766, t. IV, p. 190) escribe: "Por tener ciertos órganos combinados a manera de ojo, poseemos la facultad de ver. Por otra combinación de órganos, el carbunclo tiene la facultad de ser luminoso". "La facultad de ser luminoso", agrega nuestro soñador (p. 191),

²⁵ Thomas Hardy, *Tess of the d'Urberville*, trad., t. II, p. 50.

seguramente es algo más perfecto que la de ver la luz. Supone más pureza en la sustancia, más homogeneidad en las partes, más delicadeza en la estructura. Hemos llamado al alma luz invisible, hemos llamado a la luz alma visible. El carbunclo, el diamante, la esmeralda, el zafiro y todas las demás piedras clasificadas dentro de la categoría de fósforos naturales, tanto las que emiten luz sin condición previa como las que sólo la producen merced al frotamiento, ¿no gozan a su manera en el ejercicio de tan bella propiedad? ¿No tienen de ello alguna especie de conciencia? ¿La ejercen sin el menor sentimiento de satisfacción? (p. 192). La piedra que frotamos para hacerla luminosa comprende lo que exigimos de ella y su brillo demuestra su condescendencia.

Pero el filósofo del siglo XVIII exagera la nota. Da un ejemplo más de la exageración desmañada: piensa con paradoja en vez de soñar con buena fe. Su ingenuidad es dudosa. No alcanza ese plano de ensueño que es el de los poetas o el de los sabios ingenuos de los siglos anteriores.²⁶

En resumen, hablándonos de cosas, hablándonos de hechos, es necesario que suscitemos ensueños, es preciso que confirmemos y que exaltemos *ensueños naturales*. Demos un ejemplo de ese aumento de la realidad. En *Héliogabale* (p. 40), Antonin Artaud escribe:

La estatua lleva sobre la cabeza un diamante llamado Lámpara. De noche proyecta un resplandor tan vivo que el templo parece iluminado por antorchas... Hay además en esa estatua otra maravilla; si la miramos de frente, nos mira; si nos alejamos, su mirada nos sigue.

²⁶ Cf. Victor-Émile Michelet: "La ciencia vulgar... ha constatado, en mineralogía, que los cristales son sexados. Hay cristales machos, cristales hembras, y todos se hallan sometidos a la ley del amor" (*Les portes d'Airain*, p. 62).

En esa página, el diamante, mirada y luz, expresa cabalmente su fuerza de fascinación. Una especie de braidismo de la imaginación ayuda a fijar las leyendas. Las leyendas transmisibles, las leyendas a las cuales se puede conceder cierto interés poseen un núcleo onírico permanente. El diamante fascina, en el sentido tanto propio como figurado.

En nuestras investigaciones sobre la imaginación cuántas veces hemos sorprendido esa inversión de la belleza contemplada: de pronto lo que es bello mira. Como la estrella, el diamante pertenece al mundo de la mirada, es un modelo de la mirada resplandeciente.²⁷ La belleza cristalina nos devuelve los destellos de nuestra mirada concupiscente.

En una sola frase, Rimbaud expresa el instante de esa visión reflejada:

...et les pierreries regardèrent.

[...y las pedrerías miraron.]

La imagen siempre está presente, incluso cuando se niega, incluso cuando contiene su impulso, privilegio de la imaginación que es tan clara ocultándose como mostrándose:

*¡Oh! les pierres précieuses qui se cachaient, — les fleurs
qui regardaient déjà.*

[¡Oh! piedras preciosas que se ocultaban, flores
que miraban ya.]

Rimbaud, *Les Illuminations*, poemas en prosa *Après le Déluge*, p. 163

²⁷ En su tesis de medicina: *Les pierres précieuses en thérapeutique*, (1933), el doctor Jean Gero informa que "el diamante Regente del Louvre originalmente estaba colocado en la cavidad orbital de una estatua divina india".

Jules Supervielle también escribe:

*Un trésor dans le feuillage
Chuchote ses pierreries.*

[Un tesoro en el follaje
susurra sus pedrerías.]

A la Nuit, p. 47

Y, escribiendo en 1913 un artículo sobre Picasso (*Les peintres cubistes*, p. 31), Guillaume Apollinaire encontraba la misma imagen y la misma inversión: "Sus ojos están atentos como las flores que siempre quieren contemplar el sol". En un cuento lírico de Victor-Émile Michelet, se lee: "Flores amarillas, violetas y rojizas" revelan su belleza en una comunión de la mirada: "El reflejo constante de esas flores solares tal vez se perpetúe aún en las pupilas de topacio de Lena" (*Contes surhumains*, p. 9).

La mirada común, la mirada correspondida, es entonces un verdadero intercambio que en ocasiones tiene el sentido de un intercambio sustancial. De la esmeralda, un viejo autor escribe:

Su verde alegre supera todo verdor, pues llena la mirada a plenitud y reinstala en la naturaleza a la vista trabajada, pues cuanto más miramos las esmeraldas más se agrandan porque hacen verdear el aire a su alrededor.

En vez de ese comercio de materia suave y abundante, el girasol intercambia con el ojo una materia ardiente: "contraflecha al sol, devolviéndole sus ra-

vos, pero un tanto pálidos a manera de otro sol: su luz es como la pupila del ojo".

Como podemos apreciar, todas las metáforas cambian de centro, van alternativamente del deseo al objeto, del objeto al deseo y la imaginación realiza su obra lejos de todas las funciones de la vigilancia, sea esa vigilancia la de la razón, sea la de la experiencia o la del gusto. Cualquiera de esos tres principios bastaría para criticar la descabellada historia de un diamante que hace derretirse todos los hielos del polo. Mas la *crítica literaria* no tiene como función *el racionalizar la literatura*. Si quiere hallarse a la altura de la imaginación literaria, debe estudiar tanto la expresión *exuberante* como la expresión *contenida*. A falta de considerar esas dos leyes dinámicas, la crítica literaria puede juzgar a contratiempo. No nos prepara para ese ritmo análisis que nos haría vivir las grandes imágenes en que el poeta genial ha sabido introducir moderación en la exuberancia o bien, dicha suprema, un nuevo impulso en una imagen apacible, vida nueva en una imagen dormida en el lenguaje. De todos modos, la crítica literaria debe conocer los excesos de la expresión delirante. Por eso liemos acumulado en estas páginas los *ensueños de la voluntad de brillar*.

La intervención de los valores comprometidos en la contemplación de un diamante puede alcanzar a los valores morales, esos valores pueden contribuir a la moralización de un psiquismo alterado. En sus ejercicios de sueño de vigilia, Robert Desoille con frecuencia sugiere la contemplación de un puro diamante. Esta contemplación despierta una pura serenidad. Ahora bien, dice Desoille, serenidad y angustia son sentimientos que se ahuyentan uno al otro (II, p. 26), sean cuales fueren las razones y la reali-

dad de esos sentimientos: éste es el sentido en que una imagen puede curar, en que un diamante imaginado puede relajar una angustia. Un cristal soñado en su ganga al parecer aconseja al ser que salga de sus dificultades y que reviva en el centro de su propia luz (*cf.* II, p. 27).

7

En este libro y en una obra anterior, ya hemos encontrado varias veces la idea de *imagen literaria pura*. Repitamos que por ello entendemos una imagen que recibe toda su vida de la *literatura* o, cuando menos, una imagen que permanece inerte si no recibe una expresión *prolija*. Si se considera la realidad simple y llana, con frecuencia no posee rasgos que se *transfiguren* en la imagen literaria. La pobre alondra es un ave invisible en su vuelo y su canto es muy monótono. Pero constituye una especie de centro cósmico de una exaltación tan grande que —como dan fe tantas literaturas— pone su sello al mismo tiempo a un estado de ánimo y a un universo soleado. El ejemplo de la alondra en literatura nos permite afirmar que la imagen literaria pura es la verdadera *realidad de la literatura*. Asimismo, el *ave del paraíso* es una imagen literaria pura del exotismo.

Si pudiéramos estudiar de manera sistemática imágenes literarias puras, en seguida podríamos usarlas como medios de análisis para la psicología de la imaginación literaria. Entonces resultaría interesante captar esa *realidad literaria* en sus relaciones con una *realidad material* bien definida. A nuestro parecer, la piedra preciosa permite precisamente estudiar esas relaciones de una materia real y de una materia imaginada. Podemos tomar las piedras más objetivamen-

te seguras de sus cualidades, los rubíes y los diamantes, que al punto serán atrapados en la red de las metáforas que *multiplicarán los significados* al grado de que los primeros signos carecerán ya de sentido. Piedras más suaves tendrán entonces increíbles cualidades de alma. En el prefacio a sus reflexiones científicas sobre la creación artificial de gemas, Charles Cros recuerda a "las púdicas turquesas que a veces mueren por un contacto insolente" (*L'alchimie moderne, apud. Poèmes et proses*, ed. Gallimard, p. 262). Incluso ante la piedra preciosa mejor especificada se siente que la realidad no es nada y que la imaginación lo es todo, en cuanto la imaginación ha empezado a expresarse. La imagen literaria actual en cierto modo es captada por el onirismo tradicional de la piedra. De tal suerte asimila los sueños alquímicos más variados. Esto es así al grado de que podemos hablar de un cosmos imaginario vinculado a una piedra preciosa particular: en un átomo duro y colorido hay un mundo en potencia. ¿Cómo desarrollar tantos significados sin escribir? La imagen de la piedra preciosa se *escribe*. Se escribe más de lo que se ve. ¿Es siquiera necesario ver, haber visto? Pondríamos en aprietos a muchos poetas si les pidiéramos la descripción *objetiva* de las gemas que brillan en sus poemas. Pero en el alma humana hay imágenes en potencia. Escribe Makhali Phal:²⁸ "¿Era preciso mirar una esmeralda para demostrarnos a nosotros mismos la existencia del fantasma del agua?" Por instinto, un soñador que dedica su vida a las imágenes del agua sabe bien que la esmeralda es un sueño del río, que la esmeralda es un gran estanque de agua marchita.

²⁸ Makhali Phal, *Nârâyana*, p. 225.

Por otra parte, podríamos abordar el problema de *la imagen literaria pura* de la piedra preciosa por un camino enteramente distinto. De acuerdo con la crítica literaria clásica, se examinaría el arte de los poetas que pretenden "cincelar" versos, que funden esmaltes y graban camafeos, que reúnen diademas. Las palabras entonces son brillantes. Su sintaxis depende de la orientación de sus facetas.

En el bello libro de Jacques Scherer sobre Mallarmé²⁹ hallaremos importantes acotaciones sobre esta poesía de diamantista. Por ejemplo, Scherer escribe precisamente (p. 162):

Para hacer obra poética, las palabras, piedras preciosas, no deben dejarse arrastrar por una corriente impetuosa sino brillar en una inmovilidad hierática, emparentada con ese silencio que tanto amó Mallarmé y en el que pueden, de ser bien apostadas por la magia del poeta, encenderse con destellos recíprocos que constituyan su significado y su valor.

Y Jacques Scherer recuerda que, en su prefacio a *Las flores del mal*, Théophile Gautier había escrito: "Hay palabras diamante, zafiro, rubí, esmeralda, otras que brillan como fósforo cuando se las frota, y no es tarea insignificante escogerlas".

En muchos versos mallarmeños, vemos constituirse "un mosaico de joyas" (Mondor, *Vie de Mallarmé*, p. 227). No contamos con el *Traité des pierres pré-aeuses* que Mallarmé se proponía escribir en 1866 (cf. Mondor, p. 222), pero las palabras son tratadas con tanta sensibilidad en su intercambio de brillo que una frase mallarmeña se transforma como un

²⁹ Jaques Scherer, *L'expression littéraire dans l'oeuvre de Mellarmé*, 1917.

delicado caleidoscopio cuando, tras haberla leído, algún lector se pone a releerla. Quién puede apreciar la contingencia de las luces en una frase como ésta:

Por sí solas, las palabras se exaltan a alguna faceta reconocida como más rara o como valiosa para el espíritu, centro de suspenso vibratorio; que las percibe independientemente de la sucesión ordinaria, proyectadas, en paredes de gruta, mientras dura su movilidad o su principio, siendo lo que no se dice del discurso: prontas todas, antes de la extinción, a una reciprocidad de destellos distante o presentada al sesgo como contingencia.³⁰

³⁰ Mallarmé, *Divagations* p. 290.

XI. EL ROCÍO Y LA PERLA

Y no sabrás si es el cristal de agua que de la tierra sube al cielo o si es el cielo que hasta tu sombra inclina su espacio de cristales.

Adam Mickiewicz

1

Vamos a dedicar un breve capítulo al rocío y a la perla, porque sus imágenes nos bastarán para caracterizar la participación en el agua de muchos ensueños cristalinos. Ciertamente es que podríamos reunir muchas otras imágenes sobre el agua de una piedra preciosa, sobre la limpidez cristalina atribuida a un agua fundamental. Pero, para ser breves, podemos limitarnos al tema central: desde el punto de vista imaginario, el rocío es el verdadero cristal del agua. Le bestiaire de Thaon describe ese largo cambio del "rocío en gema".

En la literatura contemporánea, hay innumerables imágenes del rocío cristalino, que pone sus pedrerías en el jardín matinal. Pero, la mayoría de las veces, esas imágenes son inertes. Han perdido el sentido de la imaginación de la materia. En este capítulo, nos veremos entonces obligados a apelar a imágenes olvidadas, como hay tantas en la literatura alquímica.

Y antes que nada, iremos al origen de la sustancia. El rocío proviene del cielo en el tiempo más des-

pejado. La lluvia cae de las nubes y da un agua burda. El rocío descende del firmamento y da un agua celeste. Pero, ¿qué significa la palabra celeste para un alma de hoy en día? Una metáfora moral. Para comprender el rocío celeste en su sustancia, es necesario recordar que el adjetivo celeste fue un adjetivo de materia. El agua pura impregnada de la materia celeste, ése es el rocío. Es, dice el poeta, "el agua almibarada del cielo y la leche de las estrellas" (Gustave Kahn, *Le conte de l'or et du silence*, p. 284).

Para De Rochas,¹ el rocío es "el húmedo radical de todas las cosas" que el viento lleva "en su vientre", que procede de la esfera celeste, de la Luna, "leche que los cielos envían a la tierra". Sigue la vida de las estaciones, contribuye a la renovación (p. 256): "Los labradores aprecian más el Rocío de Mayo que las lluvias de otras estaciones... Es el principal alimento de las semillas" (p. 259). "Es tan perfecto en su composición que en la menor cantidad todavía es capaz de obrar maravillas." Este último rasgo marca apreciablemente el ensueño de poder que se vincula siempre a la acción de lo pequeño sobre lo grande. Durante siglos, se elogia con sinceridad "el prolífico rocío".

Para un médico como Duncan, el rocío actúa por una virtud de insinuación, preparando los caminos de la fecundación:

El suave rocío abre las entrañas de la tierra, la dispone para recibir mejor el espíritu del aire, que en cierto modo la embaraza de mil producciones o que, cuando

¹ Menry de Rochas, *La physique reformée contenant la réfutation des meurs populaires et le triomphe des vérités philosophiques*, Paris. 1618. p.255.

menos, excita los gérmenes adormecidos en las simientes que esconde (*loc. cit.*, p. 78).

Las lecciones filosóficas a veces pueden aprenderse de la manera más clara con los ejemplos más insignificantes y más quiméricos. Soñar con el rocío como germen y como simiente es participar desde el fondo del ser en el devenir del mundo. Entonces estamos seguros de vivir el ser-en-el-mundo puesto que somos el ser-que-es-el-devenir-del-mundo. El alquimista viene a ayudar al mundo a devenir, viene a perfeccionar el mundo. Es un *operador* del devenir del mundo. No sólo recoge el rocío, sino que también lo escoge. Lo que necesita es el "rocío de mayo". Y el universo aún no entrega lo suficientemente puro ese rocío. De manera paradójica, el soñador lo concentra entonces para exaltarlo, lo destila y lo cohoba para que expulse lo que en él quede de superfluo, para que sea germen puro, puramente germinativo, fuerza absoluta.²

Un médico alquimista como De Rochas no tiene la menor duda de que el rocío en verdad descienda del cielo o, más exactamente, de los cielos más altos. La lluvia, dice, proviene de la condensación de los vapores, "pero las (aguas verdaderamente) celestes vienen en forma de Rocío, que los verdaderos filósofos llaman sudor del Cielo y saliva de los Astros: el Sol es su padre y la Luna su madre". Henos así al punto en presencia de los caracteres cósmicos de una sustancia de universo. La educación moderna nos aleja de esas imágenes. A algunas personas cultas a veces les disgusta que se recuerde su éxito evidente al correr los siglos. Pero quien quiera conocer

² Cf. Christophe Glaser, *Traité de la chymie*, 1670, p. 387.

la imaginación ha de llegar al final de todas las líneas de imágenes. Continúa nuestro autor:

Quienes sean tan felices de poder analizar ese precioso licor saben bien qué diferencia hay entre él y la lluvia y el agua común. Todo el mundo sabe que los vegetales regados con el agua de las fuentes, de pozos o incluso de río nunca tienen tan bellas producciones en sus frutos como aquellas que son humedecidas o alimentadas por el rocío.

Un espíritu racional difícilmente comprenderá que la lluvia en cierto modo tenga necesidad del *fermento del rocío* para regar la tierra. Está muy distante de los nexos etimológicos que unen a las palabras *rocío* y *rociar*. El lenguaje ya no hace soñar. El lenguaje sirve para expresar pensamientos. Pero el soñador que valora sustancias y que ama las palabras primitivas sigue por instinto las impresiones de juventud pujante del rocío de la mañana. Admite que, mezclada con el rocío, que "elementada" por el rocío, "la lluvia está abundantemente provista del espíritu de vida o espíritu universal". Para la propia *Encyclopédie*, el rocío todavía corresponde a "la panspermia de la atmósfera". Desde luego, la imaginación material no pierde sus sustancias. El rocío subsiste en el vegetal. Se le debe hallar hasta en las cenizas del vegetal y el artista que pudiese extraer de la planta ese rocío celeste tendría, dice un alquimista en su vigoroso lenguaje, "un medion y un ventous" capaces de atraer a sí todas las virtudes de los simples.

Antaño se hacían numerosas panaceas con aquel rocío *celeste*. Era una *medicina universal* porque aportaba una tintura de universo. Reunía todas las virtudes germinantes porque esas virtudes provenían

de los *astros dominadores*. Por muchos conceptos, panacea y teriaca son antitéticas: la teriaca es una mezcla de medicamentos terrestres, la panacea una unión de las sustancias más suaves elementadas por las virtudes del cielo. El rocío es una *sustancia general*, una sustancia de universo. Fabre se expresa así (p. 310): Todos los días, la naturaleza hace

una jalea muy delicada de la quintaesencia de todos los elementos y de lo más puro de las influencias celestes que mezcla juntas, y con ellas hace un licor propio para alimentar todas las cosas. El rocío es un licor elemental que encierra en sí las virtudes y las propiedades de toda la naturaleza. (Cf. Fabre, p. 312.)

¿Cómo no habría de ser eficaz ese pantrofismo en el pequeño mundo, en el hombre? En ese gran alambique que es el mundo, la Naturaleza prepara sus elixires para el sabio.

Cuando se ha dejado que la imaginación se convenza de que el rocío es una sustancia de la mañana, se admite que en verdad es *alba destilada*, el propio fruto del día que nace. En el agua del primer rocío se disolverá a los simples. Se la irá a buscar en una aurora de abril, en la punta de las hojas desplegadas durante la noche, maravillados por ese cristal redondo que engalana el jardín. He ahí el *bello* remedio, el bueno, el verdadero. El rocío de Juvencio es la más vigorosa de las aguas de Juvencio. Contiene el propio germen de la juventud.

Pero el alquimista quiere ayudar, sustituir a la Naturaleza. Si el rocío es una fuerza celeste que contiene el germen de todos los gérmenes, ¿no habrá que prepararle, aquí abajo, una matriz? A ese cristal que se forma en el firmamento, ¿no será nece-

sario prepararle una morada cristalina? Y el gran sueño del alquimista será el hacer *descender* el rocío a un mineral bien preparado. Con la imagen del rocío germen de los seres, queda muy claro este texto del *Dialogue d'Eudoxe et de Pyrophile* (p. 261):

El medio para hacer descender esa agua del Cielo ciertamente es maravilloso; está en la Piedra que contiene el Agua central, la que en verdad es una sola y misma cosa con el Agua Celeste; pero el secreto consiste en saber convertir la Piedra en un Imán que atraiga, que estreche y que una a sí esa Quintaesencia Astral, perfecta y pluscuamperfecta, capaz de dar la perfección a los Imperfectos.

Este texto no se leerá adecuadamente si no se recuerda que la Piedra matriz del rocío celeste es la piedra límpida entre todas, el cristal que en su seno tiene el agua más bella, el cristal de la claridad perfecta que, desde esta perspectiva, encuentra una suerte de cristalización mutua de los principios del cielo, de la tierra y del agua. Condensación de todas las grandes sustancias. Ya no vivimos sus convicciones porque nos acostumbramos a imaginar únicamente las formas. El alquimista llevaba adelante un gran sueño de sustancias.

Mas el texto del *Dialogue d'Eudoxe et de Pyrophile* también nos presenta bajo una luz sumamente curiosa el activismo de la pureza y de ese modo hace una importante contribución a la psicología de los valores imaginarios. En efecto, la sustancia pura es aquí una *actividad de purificación*; ¡y una actividad triunfante! La experiencia común nos prohíbe mezclar lo puro con lo impuro. Nos enseña que, en esa mezcla, lo puro invariablemente será destruido. Pero, ¡cuan inerte es este ideal razonable de una

pureza que no se defiende, de una pureza que queda abierta a todas las injurias! En cambio, considerada en toda la fuerza de un sueño largo y tenaz, la pureza imaginada es en realidad una *voluntad de purificación*. Esa pureza no teme a nada, esa pureza *ataca* a las impurezas. En el orden de los valores, quien ataca ya no teme. Trátase no de una dialéctica de dos opuestos, sino más bien de un duelo de sustancias. Una gota de rocío purifica una cloaca. Este absurdo en el reino de la experiencia clara y razonable no estorba en nada a la imaginación dinámica de la pureza sustancial. Para comprender un alma, a nosotros nos corresponde no juzgarla como a un espíritu. Situémonos ante las imágenes materiales de la sustancia elementada por un cristal de pureza y comprenderemos que ese cristal de pureza propaga una cristalización de la pureza. El alquimista confía en un magnetismo de la sustancia pura. En la tierra, sabe bien que las piedras preciosas "astralizan", es decir, que atraen y concentran las *influencias* de los astros. Con el rocío celeste cuidadosamente recogido o hallado en la piedra filosofal, espera obtener una astralización de la pureza. ¿Cómo no habrían de venir todas las materias puras del mundo a nutrir el germen puro, puesto que el oro solar viene a nutrir al oro que germina en el más oculto de los filones?

Para vivir con sinceridad esas imágenes que un espíritu positivo y experimentado sin sombra de duda puede considerar ideas descabelladas, estamos del todo obligados a reconocer su *coherencia*. Precisamente poseen la coherencia de la imaginación *material*, de una imaginación que no se deja desviar por las imágenes diversas de la forma y del color, sino que sueña en la sustancia, en las fuerzas profundas

de la sustancia, en las virtudes del mundo concreto. Entonces podríamos preguntarnos qué queda de la tradición de los viejos libros o qué pertenece a un gran sueño natural en una acotación discreta como ésta de Mary Webb (*Lepoids des omnes*, trad., p. 182): Cuando cada hoja cubierta de rocío tiene una especie de resplandor de connivencia con las húmedas estrellas, ¿no desciende acaso sobre nosotros una suavidad más grande que el perfume de las flores? Parecería que, entre los poetas, el rocío fuera, materialmente hablando, un espíritu de sutileza cósmica, que penetra en todas las cosas:

*...la rosée nocturne émeut la terre,
Rendant légers les murs et poreux les humains.*

[... el rocío nocturno conmueve a la tierra,
haciendo ligeros los muros y poroso al ser
humano.]

Pierre Emmanuel, *Le pâtre et le roi*
Poésie 46, núm. 35

2

En torno al tema del rocío, desde luego intervienen también imágenes menos exclusivamente aéreas y acuáticas. La circulación de vida universal que imaginamos por el rocío con frecuencia hace todavía más solidarios al cielo y a la tierra. Para un autor del siglo XVII, los espíritus y los aceites de los vegetales producen exhalaciones que vuelven a caer sobre la tierra después de haberse impregnado de espíritu celeste "y fertilizan la tierra en forma de rocío fér-

til". La idea de rocío *fértil* común en la literatura precientífica. Nada da legitimidad a esta idea como no sea la imaginación de la riqueza nutritiva, la riqueza del alimento concentrado. En este sentido, la miel se considera con suma frecuencia un rocío sólido, con todas las participaciones del cielo y de la tierra.³ Para el abate Rousseau, la miel es una levadura universal:

La miel es de esa naturaleza, porque no es sino un espíritu universal del aire..., el cual se corporiza con el rocío que cae y que se adhiere a las llores... donde las abejas lo recogen... Es un principio de mixtión de los Elementos superiores con los inferiores, del Cielo con la tierra... Y ese Ser, aún compuesto por Elementos, todavía no alcanza especificación perfecta, hasta no ser animado y engrosado por simientes particulares. Es entonces un principio de corporización y de coagulación de los espíritus del aire y del agua que se unen en la región más baja del aire con los Vapores de la tierra; los cuales le comunican esa primera coagulación untuosa, que sirve de alimento a los vegetales y que les imprime el primer movimiento de fecundidad.

Así volvemos a encontrar una vez más, en forma recubierta, las mismas imágenes materiales activistas cuya huella seguíamos en la imaginación íntima del cristal. La miel no es un botín simple e inerte que la abeja encuentra en el buceo de un cáliz. Es una sustancia que ya ayudó a la vegetación, que ha seguido el impulso vital de los gérmenes en el propio grano cuando fue aportado por el rocío prolífico; mas no se dejó aprisionar en el vegetal, subió hasta la flor.

³ Cf. E. Cáslon, *Études sur le rôle de la pensée médiévale dans la formation du système cartésien*. Vrin, 1030 10.10. p. 117.

de esa suerte guarda aún valores germinantes (p. 84): "La miel es un espíritu universal, todavía no determinado por completo en el reino vegetal".

Los psicoanalistas con frecuencia se ven llevados a estudiar verdaderas nudosidades psíquicas en las que se han urdido ideas de la esfera nutritiva y de la esfera de la generación. Si enfocaran su atención en la formación de los conocimientos objetivos, reconocerían en los textos que citamos una misma confusión de lo que nutre y de lo que engendra. Toda sustancia soñada íntimamente nos devuelve a nuestra intimidad inconsciente. A decir verdad, el texto que citamos no es excepción, podríamos aportar muchos otros especímenes que siempre darían la misma impresión de física y de química *inconscientes*. ¿Será preciso, para tener todos los ensueños materiales, insistir también en la necesidad de volver a ubicar a las sustancias en la naturaleza? Una investigación psicológica sobre la consistencia de la miel tomada con una cuchara y extendida sobre el pan no nos dirá nada de su misterio íntimo; no transmitirá a nuestros sueños su poder cósmico y nosotros conoceremos muy deficientemente los *valores sensibles* de no haber sabido despertarlos mediante los *valores imaginarios*. Una materia tan valorada como la miel naturalmente no es, en la farmacopea, una materia indiferente a las sustancias con las que se la puede asociar. Mezclada con polvos vegetales la miel suscita sus poderes. El abate Rousseau dice también: "La miel hace con un simple lo que el rocío habría hecho en tierra con él, puesto que la miel no es otra cosa que un rocío espeso y más cocido que el que vuela imperceptiblemente en el aire superior". La miel no viene entonces a paliar simplemente una amargura, a "dorar una píldora"; *exalta el medica-*

mento que recubre. Por lo demás, podemos estar seguros de que la imaginación enteramente sometida al reino de los valores sustanciales realizará una suerte de *exaltación mutua*, que multiplicará sin las potencias asociadas.

Un autor escribe:⁴ "La miel está compuesta de azufre y de rocío. Por eso la llamamos, no resina de la tierra, sino del cielo". Con el azufre, con la resina, habrá que vivir el ardor de la miel mediante toda la participación del fuego, como si estuviera hecha de un oro aplastado. Para muchos soñadores de sustancias, la miel es en efecto rocío solar, rocío de oro vivo. De esa manera todos los [/-/]tes se aglomeran poco a poco. La imaginación material nunca ha terminado de amasar sus poderes en las sustancias que ha elegido.

Pero, en nuestros tiempos de pensamiento racional, difícilmente apreciamos la escala de todas esas síntesis, por apartarnos de todo ensueño cósmico. Aceptamos reubicarnos "en el mundo", pero retirados de las sustancias "del mundo". Sin embargo, algunos ensueños solitarios ante las bellas sustancias.

⁴ Si nos diéramos a la tarea de estudiar todos los valores tradicionales de las sustancias, a propósito de la miel tendríamos que recordar una bibliografía mitológica considerable. Hallaremos numerosos informes en un artículo de Usener, *Milch und Honig* (*Hermès*, LVII, 1902), sobre el uso litúrgico de la miel. Franz Comont, quien da esta referencia (*Les mystères de Mithra*, p. 132), de muestra personalmente la acción purificadora de la miel en las iniciaciones.

En toda la alquimia, la miel es el símbolo de la cocción más paciente, más lenta, más profunda. Parece que la larga colecta de la abeja fuera pensada sustancialmente, como si todas las flores vinieran a madurar y *sobremadurar* en un *surrealismo* de la sustancia. De este modo, no se está lejos de hacer de la miel una sustancia del tiempo. La miel es del tiempo.

del universo —ensueños que ya no confesamos y que no escribimos— todavía nos inclinan a esas participaciones. Recobraríamos todas esas síntesis si rindiéramos un sincero y poético homenaje "a los bienes de la tierra".

3

Para expresar las bellezas del rocío no hay entre los poetas imágenes más comunes que las imágenes de la *perla*. Nuestra labor no consiste aquí en acumular ejemplos de esa metáfora banal. Al punto queremos llegar al fondo del sueño y ver cómo se ha podido crear la leyenda de las perlas producidas por el rocío del cielo. Esta singular leyenda abunda en los libros de alquimia. Demos algunos ejemplos de ella.

Todos los buenos autores nos dejan por escrito que las perlas se hacen y se componen de rocío; las madreperlas en sus conchas, que son las minas en que se forman y se engendran esas piedras preciosas, toman rocío al despuntar el día, cuando ese divino licor cae del cielo, y suben a la superficie del agua, en donde abren sus conchas, a fin de dejar entrar ese rocío que las llena y las hincha con su pura sustancia: luego, se cierran y van a su morada ordinaria en el fondo del mar, donde, con su calor natural, ese rocío se cuece y se digiere y, por su industria natural, se forma y se hace perla, que se adhiere a los lados de su concha.

De la misma manera, dice Rene François:

El Nácar queda encinta de los cielos no vive sino del Néctar celeste para parir la perla argentina, pálida o amarillenta, según que el Sol le dé y que el rocío sea más puro. Recibiendo entonces el rocío a concha abier-

ta, forma pequeños granos que se petrifican, que se endurecen y se congelan, la naturaleza poco a poco les da el pulido con el favor de los rayos del sol, finalmente son perlas orientales. Si el rocío es mucho, son más grandes; si truena la concha, se sumerge y según el trueno asimismo hay abortos de las perlas gibosas, planas, contrahechas o vacías cual vejigas.

Cada autor aporta, al parecer, un rasgo más a la leyenda, un ensueño material más. Uno insiste en la lenta acción de la "madreperla". Por pura que sea la sustancia del rocío, la madreperla desecha las partes "excrementosas". Olvidando que la concha fue la primer morada del rocío, dice ahora que son las partes excrementosas exudadas las que forman la concha. Ésa es claramente una inversión característica de los sueños: la concha hace la perla; la perla hace la concha. Lo burdo y lo pulido están listos allí para una dialéctica en ambos sentidos. El sueño juega con el valor y con el antivalor.

Retomando aún el mismo tema, un autor insiste en la lentitud de la formación. El mar Negro⁵

alimenta conchas que suben y se abren en la superficie, donde reciben la lluvia del cielo; luego se hunden y elaboran esas gotas de lluvia durante cien años... Las perlas que no son de temporada hieden como carroña. No debería creerse que cualquier lluvia se transforma así en perlas; sólo es la que cae ciertos días y bajo ciertos signos.

Y siempre volvemos a encontrar el pensamiento sordo de la determinación astrológica. Para soñadores apegados a la cosmicidad, la menor Perla marcada por su perfección, debe formarse en su lu-

⁵ Langlois, *loc. cit.*, t. III, p. 27.

gar preciso, en su momento preciso. Ella también debe estar "en el Mundo".

Desde luego, la cosmogonía de la perla también es válida para la cosmogonía de la piedra preciosa, pues por doquiera rige siempre el mismo ensueño de las influencias. Así, *Le bestiaire de Philippe de Thaon*, publicado por Langlois,⁶ habla de una "piedra que es la luz de todas las demás". De esa suerte es el principio de todas las piedras preciosas. "La llaman Unio. Nace en la isla de Tapné, del rocío del cielo. Esas piedras sin defecto ni sutura se entreabren, reciben el rocío y vuelven a cerrarse; así engendran a la manera de las creaturas vivas."

Por su parte, dice Rene François: los rubíes no se engendran en "los flancos de la tierra, sino que son las lágrimas sanguíneas del cielo las que sobre la arena de las Indias se transforman en rubíes, es decir en un rocío privilegiado del cielo".

Urca vez más acabamos así de entregarnos a pensamientos descabellados, sin siquiera ponderar bien lo que obedece en estos autores a la ingenuidad y al deseo de sorprender. Mas, precisamente, con esas imágenes vivimos tiempos en que el escritor trabaja en el límite de la ingenuidad, en cierto modo forzándolas al extremo. Por ello, las imágenes anteriores, a pesar de sus excesos, deben revelar fuerzas de la imaginación. Por otra parte, nos proponemos seguir la huella de esas imágenes y tratar de captar el momento en que, amortizándose un poco, se constituyen en metáforas.

Por ejemplo, la imagen de las perlas abolladas por el trueno, imagen que sin duda ha provocado la risa *bajo la pluma de un vulgarizador alquimista*, tiene cabi-

⁶ *Ibid.*

da en la obra de San Francisco de Sales: "Las perlas que son concebidas y nutridas al viento y al ruido de los truenos no tienen sino la corteza de las perlas y están vacías de sustancia...". El lector encontrará por sí mismo el contexto moral de esta imagen. Le sorprenderá soñar un poco las metáforas morales. Entonces comprenderá que una imaginación que se adentra en esas imágenes puede recibir de ellas cierta fuerza de persuasión, persuasión ésta indudablemente muy ingenua pero no exenta de delicadeza. Para demostrar que un alma vigorosa y constante puede "vivir en el mundo sin recibir ningún humor mundano", San Francisco de Sales escribe en otro capítulo (p. 4): "Las madreperlas viven en medio del mar sin tomar ni gota de agua marina". Rene François escribe en 1657: "La madreperla desdeña las carnadas de su anfitrión el mar... toda su alianza es con el cielo". Los dos textos confluyen. El texto de Rene François podrá leerse *moralmente*, como lección que el mundo de las cosas da al corazón del hombre, para demostrarle que él también debe tener "toda su alianza con el cielo".

De manera recíproca, el texto de San Francisco de Sales se podrá leer *físicamente*, como prueba de que la moral tiene una realidad física.

Como ya no participamos en la realidad onírica de todas esas imágenes, nos apresuramos a decir que el lenguaje de San Francisco es "florido". Pero no nos damos cuenta de que esas "flores" en cierto modo son *naturales* puesto que son producidas por la fuerza de un onirismo de acuerdo con el pensamiento consciente.

Mas ensordecamos un grado más las resonancias lejanas de las voces ingenuas, recobremos en la obra de un escritor moderno la imagen de la perla naci-

da de un rocío puro; Thomas Hardy, en su obra hay tantas escenas de despertar matinal del universo, escribe:⁷ "La niebla suspendía minúsculos diamantes húmedos en las pestañas de Tess y ponía en su cabellera gotas cual simientes de perlas". ¿De dónde vienen esas simientes de perlas? ¿Ha leído Thomas Hardy viejos libros? ¿Y qué lector, fiel a la lectura lenta, despertado de pronto a los principios de una doble lectura que exigiría que leyésemos al mismo tiempo en el plano de los significados y en el plano de las imágenes, qué lector, decimos, se detendría aquí para soñar?

En cuanto a todas las imágenes prodigadas que dicen perla en vez de lágrima, perla por rocío, diamante en lugar de trémulas aguas matinales, se acabó. Cierran la puerta de los sueños. No la abren más. Para devolver a las palabras sus sueños perdidos, es preciso volver ingenuamente a las cosas.

⁷ Thomas Hardy, *Tess of the d'Urberville* (trad . t I. p 205).

TERCERA PARTE

XII. LA PSICOLOGIA DE LA GRAVEDAD

La conducta moral del hombre se parece a su aspecto físico, que no es más que una caída continua.

J. P. Richter

1

En nuestro libro *El aire y los sueños*, presentamos algunas imágenes de la caída y del abismo que derivan con toda evidencia de la imaginación terrestre. Esas imágenes nos eran necesarias en aquel entonces para hacer que se comprendiera la dinámica inversa del vuelo. El vuelo se emprende *contra* la gravedad, tanto en el mundo de los sueños como en el mundo de la realidad. Recíprocamente, ahora tendríamos que evocar todas las imágenes aéreas para apreciar bien a bien *el peso psíquico* de las imágenes terrestres. Imposible hacer *la psicología de la gravedad*, la psicología que hace de nosotros seres pesados, cansados, lentos, seres cadentes, sin hacer referencia a la psicología de la ligereza, a la nostalgia de la ligereza. En consecuencia nos permitiremos remitir al lector a nuestra obra anterior, en la que empezamos el estudio de la imaginación dinámica. Sin embargo, sería erróneo limitarse a una simple yuxtaposición de las imágenes de lo *alto* y las imágenes de lo *bajo*. Esas imágenes que siguen una geometría en cierto modo son demasiado claras. Se han

constituido en imágenes lógicas. Hay que desprenderse de su simple relatividad para vivir la dialéctica dinámica de lo que va arriba y de lo que va abajo. Comprenderemos mejor el realismo psíquico de esas imágenes del ascenso y de la caída si leemos, con un alma pletórica de sueños, esta nota¹ de Leonardo da Vinci:

La ligereza nace de la gravedad y, recíprocamente, pagando al punto el favor de su creación, crecen en fuerza en la proporción en que crecen en vida y tienen tanto más vida cuanto más movimiento tienen. También se destruyen una a otra en el mismo instante, en la común *vendetta* de su muerte. Pues así se ha demostrado, la ligereza sólo se crea si es en conjunción con la gravedad y la gravedad sólo se produce si se prolonga en la ligereza.

Qué duda cabe de que podría hacerse sobre este pasaje oscuro algún comentario científico, que mostraría cómo, situado por la historia entre Aristóteles y Galileo, el sabio italiano se representa la caída de lo pesado en una atmósfera actuante concebida como un medio pleno. Pero esta aclaración por el lado de las ideas no nos acercaría al foco de las convicciones donde todavía se sueña la ciencia del precursor. Para llegar al propio foco de las convicciones primigenias, nos es preciso situarnos en el centro mismo de las imágenes. El núcleo de nuestra gravedad o la vida enteramente floral de nuestra ligereza se forman en una especie de nebulosa psíquica. Nos sentimos pesados o ligeros en "la *vendetta*" de las decisiones contrarias. Presas del vértigo, sentimos que

¹ Leonardo da Vinci, *Carnets*, trad., t. I, p. 45.

habríamos podido *subir*. Mil impresiones hacen variar nuestro *peso psíquico que* verdaderamente es un *peso imaginario*. Si pudiéramos entrar en un estudio minucioso de nuestras experiencias oníricas, muy pronto tendríamos medidas de la extrema sensibilidad ponderal de nuestras impresiones. Tal vez podríamos educarnos para combatir nuestra gravedad, para curarnos de nuestras gravedades. Una pedagogía de la gravedad acompañaría entonces a una psicología de la gravedad psíquica. Cuánta voluntad de altura hay en estos versos de Essenin (Rais, *An-thologie de la poésie russe*):

Ya no quiero cielo sin escalera,
no quiero más que caiga la nieve.

La verticalidad es una dimensión humana tan sensible que a veces permite distender una imagen y darle, en ambos sentidos, hacia arriba y hacia abajo, una extensión considerable. Cualquier soñador que ame la verticalidad fumará su cigarrillo con sueños distintos si medita en el doble movimiento de esta imagen tomada del bello libro *Ecce Homo* de Ribe-mont-Dessaignes:

*Il battit des ailes, alluma une cigarette,
Et la fumée monta vers le ciel,
Et la cendre tomba sur les pieds de l'enfer.*

[Batió alas, encendió un cigarrillo,
y las volutas subieron hacia el cielo,
y la ceniza cayó sobre los pies del infierno.]

Imágenes muy pasajeras, muy poro insistentes, pueden darnos en ocasiones una suerte de conciencia de vértigo, reanimar en nosotros un vértigo adormecido, engrama profundo del inconsciente. En efecto, no es raro que una vida entera fuese marcada por el vértigo de un día.

Para adentrar nuestro problema en un caso preciso, vamos a aportar un documento personal.

Una de las grandes desgracias de mi vida inconsciente es haber subido hasta la linternilla de la torre de Estrasburgo. Tenía 20 años. Hasta entonces, sólo conocía los modestos campanarios del campo en Champaña. Cuántas veces me había aprovechado de una puerta descuidadamente abierta para subir a la torre del campanario, viviendo sin temor en un mundo de escaleras y de escalas. Muchas horas pasé cerca del tejadillo de las campanas mirando el lindo río, las colinas y las laderas. La vista de la colina que en Baisur-Aube llamamos montaña Sainte-Germaine da un mundo circular sumamente cerrado cuyo centro es el campanario. ¡Qué escenario para soñar allí en el imperialismo del sujeto sobre el espectáculo contemplado! Pero, en Estrasburgo, el ascenso es *bruscamente inhumano*. Siguiendo al guía por la escalera de piedra, el visitante primero es mantenido a su derecha por las finas columnillas pero, *súbitamente* cerca de la cima, termina aquella red calada de las columnas. Entonces, a la derecha, se hace el vacío. El gran vacío sobre los techos. La escalera dobla tan rápido que el visitante queda muy solo, lejos del guía. La vida depende entonces de la mano sobre la rampa. Subir y bajar, dos veces unos minutos de vérti-

go absoluto y tenemos un psiquismo marcado de por vida...
 ¡Nunca más podré amar la montaña y las torres! El engrama de una inmensa caída está en mí. Cuando recuerdo aquello, cuando esa imagen revive en mis noches, en mis propios ensueños de vigilia, un malestar indefinible desciende a lo más hondo de mi ser. He sufrido escribiendo esta página, copiándola sufro como por una aventura nueva y real. Hace poco, leyendo un libro en el que no esperaba encontrar mi historia, ese recuerdo me impidió proseguir mi lectura. Transcribo aquel pasaje:²

La mayor parte de los extranjeros se detiene en la plataforma, pero los fanáticos, las personas infatigables y ligeras de piernas, penetran más arriba en las cuatro torrecillas que conducen a la base de aquella pirámide octogonal, sumamente audaz y muy ligera, que constituye la flecha. Vosotros que no padecéis por demasiada gordura y no teméis los mareos, todavía podéis subir, más allá de las torrecillas, las ocho escaleras de caracol que trepan a los ocho ángulos, hasta la linternilla. Goethe realizó más de una vez este ascenso, precisamente para curarse del vértigo. Dejó grabado su nombre en la piedra de las torrecillas [...]

Difícilmente comprendo la arquitectura descrita por Depping, no evoca nada en mis nítidos recuerdos. Me entrego enteramente a mi sufrimiento. En su estilo malebranchiano, diría sin vacilar que la sensibilidad que perturba mi lectura deriva de una *imaginación herida*. Algunos psicoanalistas tal vez busquen razones morales para esa sensibilidad. Pero nada explica, a mis ojos, que impresiones tan nu-

² Guillaume Depping, *Merveilles de la force et de l'edresse*. París p. 167.

merasas de vértigo se hayan vinculado a *ese recuerdo*, tan claramente preciso, tan netamente definido, tan aislado de mi vida. No bien había bajado a tierra, la alegría de vivir volvió a mí sin cortapisa. He bebido vino del Rin y vinos Moselle, según creo, con el fino sentido de los honores que pueden recibir de un natural de Champaña. Pero todas esas alegrías no han impedido la desgracia psíquica de constituirse en mí. Mi caída imaginaria sigue atormentando mis sueños. En cuanto se repite alguna pesadilla angustiosa, sé muy bien que voy a caer sobre los techos de Estrasburgo. Y si muero en mi cama, moriré con el alma en un puño, con el corazón destrozado, de esa caída imaginaria. Muy a menudo las enfermedades sólo son causas suplementarias. Hay imágenes más nocivas, más crueles, imágenes que no perdonan.

Alejandro Dumas parece haber padecido el mismo infortunio. En *Mes mémoires* (t. I, p. 276), este autor escribe:

a los 10 años se desarrollaba mi educación física: lanzaba piedras como David, practicaba el arco como un soldado de las Baleares, montaba a caballo como un nómada; sólo que no trepaba a los árboles ni a los campanarios. Viajé mucho; sea en los Alpes, sea en Sicilia, sea en Calabria, sea en España, sea en África, pasé grandes apuros; pero los pasé porque había que pasarlos. A estas alturas, sólo yo sé lo que sufrí al pasarlos. Aquel terror absolutamente nervioso, y por consiguiente incurable, es tan grande que, si me dieran a escoger, preferiría batirme en duelo que subir a lo alto de la columna de la plaza Vendôme. Un día subí con Hugo a lo alto de las torres de Nuestra Señora; sé cuánto sudor y cuánto estremecimiento me costó.

Pese a un despliegue de actos de valor, que forman otras tantas cubiertas que un psicoanalista no

tendría dificultad en levantar, a las claras se siente que "ese terror enteramente nervioso" indica un psiquismo extrañamente sensibilizado por el engrama de una caída imaginada. Unas páginas antes (p. 273), Alejandro Dumas había hecho confidencias que deben ayudarnos a encontrar en su tierna infancia las huellas de una perturbación tan persistente:

Como la naturaleza, tenía yo horror al vacío. Tan pronto como me sentaba suspendido a cierta distancia sobre el suelo, era como Anteo, me daba vueltas la cabeza y perdía todas mis fuerzas. No me atrevía a bajar una sola escalera cuyos peldaños estuvieran un poco empinados [...]

En su autobiografía sumamente circunstanciada, Henrich Steffens dedica numerosas páginas de singular profundidad a las mismas impresiones. Para él, el vértigo es una súbita soledad. Una vez que hace presa de un ser, ningún apoyo puede salvarlo, ninguna mano caritativa puede detenerlo en su caída. Víctima de un vértigo considerado en su significación primera, está *solo* en las profundidades de su ser. Es caída viviente. Esa caída abre en su propio ser verdaderos abismos: *Ein solcher Mensch wird in den dunklen Abgrund seines eigenen Daseins... hinweggezogen*.³ Trátase claramente de una ruina del ser, de una ruina del *Dasein* concebida tan físicamente como es posible, antes de metáforas como las que estudia la filosofía de Kierkegaard.

Esas impresiones en verdad acompañaron a Steffens toda su vida. El autor precisamente dice que

³ Henrich Steffens, *Was ich erlebte*, Breslau. 1840. 10 vol., t. I. pp. 334 y ss.

eran parte integral de sus sueños. Y siempre refiere cualquier vértigo físico a esa impresión de repentina y total soledad: "El vértigo abría para mí las oscuras profundidades de la soledad del alma abandonada".

El solo presentimiento de que se tendrá un sueño de caída mata el sueño. En una de sus novelas cortas (*Par l'oréan aérien. Sentiers vers l'invisible*, trad., p. 178), Remizov escribe: "Cuántas veces, en el momento de dormir, involuntariamente me figuro que subo a una cornisa a grandísima altura y siento con terror que ya no puedo siquiera pensar en el sueño". En los días aciagos de mi vida, temí el sueño como una caída. Hay noches en que el destino del hombre es caer. ¡Es presa de un vértigo oscuro, vinculado a una idea tan clara!

Largo tiempo vivimos con palabras gastadas. Sólo leyendo a Henrich Steffens he vivido de súbito todas las fuerzas, todas las reservas mentales que dormitan en la vieja palabra francesa: el *garde-fou* (el pretil). El pretil nos protege de la más elemental de las locuras, de la locura más común, la que puede asaltarnos a todos sobre algún puentecillo, en una escalera. Alejandro Dumas es presa de esta locura sobre el balcón de su apartamento, en el segundo piso. Mas, para dar su cabal sentido a esos engramas de caída que pueden inscribirse en el más remoto inconsciente, recordemos una precaución recomendada por la señora Montessori respecto a los cuidados que han de prodigarse al recién nacido. En su libro *L'enfant* (trad., p. 20):

He visto a un recién nacido que, apenas salvado de la asfixia, fue sumergido en una bañera puesta por tierra; y, mientras lo bajaban rápidamente para sumergirlo

cerró los ojos y se estremeció extendiendo brazos y piernas, como alguien que se siente caer. Y fue su primera experiencia del miedo.

El "sentido común", que no necesariamente es el "sentido psicológico", quedará incrédulo. El sentido común necesita racionalizaciones visibles. Cree con facilidad que una caída sólo deja huellas psicológicas en el alma infantil dejando una cicatriz en la frente. Mas, ¿cómo no ver que las consecuencias físicas son muy poca cosa cuando la causa en cierto modo se siente de manera primitiva, como un súbito movimiento interior jamás vivido? María Montessori compara los cuidados prodigados a la joven parturienta y el desparpajo respecto al niño (p. 22):

Se saca al niño de su cuna, se le vuelve a poner en ella y se le eleva hasta el nivel del hombro del adulto que ha de transportarlo; y luego se le baja de nuevo para ponerlo sobre su cama, junto a su madre, lo que corresponde a lo que para ella sería la obligación de subir y bajar por un elevador que hubiera perdido el control de su mecanismo.

Y la autora desearía movimientos lentos e inclinados. Así ningún diagrama de vértigo se introduciría en la vida aún dormida, pero sensible.

Entre una caída imaginaria como nuestra caída estrasburguesa y una "caída" tan ligera, tan apartada de cualesquiera consecuencias aparentes cometa del lactante examinarlo por María Montessori, no tendremos dificultad en encontrar muchas intermedias, muchas variantes. En particular, entre esas raídas intermedias pondremos a las "caídas literarias", los abismos leídos, todas ellas caídas virtuales que nos enseñan la desgracia, que obran sobre nuestro

inconsciente al azar de las lecturas, hasta formar ese masoquismo dinámico que expresa Goethe:⁴ "No hay verdaderos deleites sino en el punto en que comienza el vértigo".

Todas estas experiencias virtuales tienen un rasgo en común: en ellas la caída crea el espacio, la caída hace el abismo más profundo. No se necesita un inmenso espacio para una caída imaginaria profunda. Con frecuencia basta una imagen dinámica ligera y discreta para poner al ser entero en situación de caída, dicho de otro modo, esa imagen dinámica ligera posee ya su virtud fulminante con sólo que se la viva al estado naciente, en el momento en que se inscribe en el psiquismo. En ocasiones, con unas cuantas palabras, un gran escritor sabe transmitir ese hipnotismo del vértigo. En *El aire y los sueños* vemos el arte con que un poeta como Edgar Allan Poe utilizó esas imágenes dinámicas. Este escritor comprendió por instinto que el vértigo literario debía empezar por el doblegamiento más leve, pero que este doblegamiento debía ser en cierto modo íntimo, ontológico, como un síncope. Una caída literaria demasiado circunstanciada, un abismo demasiado cargado de imágenes *despiertan intereses divergentes* y estos intereses incitan al lector al que quisiéramos sugerir imágenes de desdibujamiento ontológico. Una caída literaria demasiado gráfica nos haría perder la dinámica de abismo que es preciso distinguir de una geografía de las profundidades. En efecto, explorar el abismo, ir con la lámpara de minero a los subterráneos para hacer frente a sus monstruos, equivale a vivir un miedo discursivo. Las pesadillas de caída son en cambio *simples*

⁴ Goethe, *Les années de voyage de Wilhelm Meister*, trad. Porchar, página 27.

y terribles. Toda caída espantosa es primer *pavor*, pavor cuyo único destino consiste en ser *creciente*. En todos sus versos, el poema dramático de la caída debe ser comienzo y aceleración. Es *devenir* de desdicha, pero no necesariamente *acumulación* de desdichas.

A veces, un escritor dará la impresión de caída profunda trabajando una imagen anexa. Ejecutará una "variación dinámica" del "tema dinámico" fundamental. Esa impresión de caída profunda se comunicará mejor en la medida en que se permanezca en cierto modo en la homogeneidad de una sola impresión. Las caídas atropelladas y rocosas con demasiada frecuencia nos devuelven al mundo de los objetos. En *Lowell*, obra de Tieck (t. I, p. 351), hallaremos una página que mostrará la virtud de la homogeneidad de impresión. Tieck hace vivir la caída al modo auditivo. Sabe transmitir la pura tonalidad sonora del desplome en el abismo. La nada de las profundidades y la profundidad aniquiladora se oyen entonces en una voz que se ahoga, que se pierde y que, a cierto límite aterrador, ya no vuelve... La caída del ser acaba en un sonido que encuentra el modo de resultar al mismo tiempo lúgubre y lejano. Viviendo su lectura simpáticamente, nuestra alma es un oído atento arriba del pozo del silencio. Esta escucha ansiosa del ser que se pierde, Tieck nos la hace vivir en el *Schmelzen*, en la fusión perdida. El espacio que vivía de un sonido se ahueca, se distiende, luego se derrite y muere. Todas las tensiones del abismo caen al mismo tiempo porque una, voz acaba de caer. Ha bastado el silencio para crear la nada. Y esa nada es la nada de abajo. En vez de aquel silencio feliz en que termina el canto deshilado y sedoso de las alturas extremas, se oye aquí un silencio globuloso que rueda en la gravedad de una voz mu-

riente... Pero habría que leer las páginas en el texto alemán para gozar de los beneficios de una caída literaria adecuadamente sonorizada.⁵

Impresiones tan ligeras no podrían cobrar consistencia, no podrían transmitirse del escritor al lector si no hubiera en cada uno de nosotros un diagrama de caída, un instintivo indestructible miedo de caer. Sin el desastre íntimo [/-/] vértigos inolvidables,

difícilmente se compre [/-/] la unidad de las metáforas más diversas y más lejanas. A decir verdad, los abismos reales siguen siendo una excepción en nuestra madre tierra, con frecuencia podemos evitar ir a verlos, evitar ir a estremecernos ante ellos. Pero nuestro inconsciente parecería ahuecado por un abismo imaginario. En nosotros, toda cosa puede caer, toda cosa puede venir a aniquilarse en nosotros.

Desde ese momento, pese a cualquier gramática, el vacío no es nombre de objeto, es un adjetivo psíquico que puede adjuntarse a numerosas experiencias. No es de extrañar la extrema extensión que le dio Baudelaire (*Fusées*, p. 43):

En lo moral como en lo físico, siempre tuve la sensación del vacío, no sólo del vacío del adormecimiento, sino también del vacío de la acción, del sueño, del re-cuerdo, del deseo, de la añoranza, del remordimiento, de lo bello, del número, etc.

El vacío atrae la avalancha. Una añoranza atrae una avalancha de añoranzas. En cuanto meditamos

⁵ Cf. Víctor Hugo, *Légende des siècles*, "Le Titan":

*Il tend l'oreille au bruit va s'affaiblissant,
S'enivre de la chute et du gouffre, et descend.
[Escucha el ruido que va debilitándose,
se embriaga con la caída y el abismo, y baja.]*

sobre un número, aritméticos misterios se abren en la contabilidad común. Lo grande y lo pequeño tienen su abismo. Todos los elementos tienen su abismo. El fuego es un abismo que tienta a Empédocles. Para un soñador, el menor remolino de agua es un *maelström*. Todas las ideas tienen su abismo. Baudelaire multiplica a Pascal.

Raros son los filósofos que han tenido de maneta tan clara como Franz von Baader la intuición de una caída íntima, de una caída al interior del ser, al grado de vivir en toda su extensión la sinonimia de la caída física y de la caída moral. Acertadamente, Susini hace la comparación (t. II, p. 307):

En la obra de Baader, la palabra caída se entiende de dos maneras. A propósito de un accidente que él había tenido al caer en un foso y que le había causado fractura en un brazo, el filósofo habla en una carta a Schubert del 22 de noviembre de 1815, de su *Nirhtgründen*, de su incapacidad de hallar un fundamento, que, en el caso de su accidente, se manifestó de manera física. Pero, según dice a Christinn Daniel von Meyer unos días después, el 4 de diciembre de 1815, si la imposibilidad de hallar un fundamento (*Nichtgründenkönnen*) ya es tan terrible desde el punto de vista físico, cuál no será el horror de la caída interior del ser humano (*Das Fallen in Herz und Kopf*), la caída en el corazón y la cabeza.

Un siglo después, el psicoanálisis interpretará moralmente los accidentes y los pasos en falso. Pero el psicoanálisis no señala de maneta tan profunda como von Baader el destino de la caída.

Todas las imágenes dinámicas que acabamos de reunir son variaciones de un tema dinámico antropológicamente fundamental. Se trata de imágenes

que rebasan de modo sistemático las experiencias, que dan realidad permanente a peligros efímeros. Y, sobre todo, suelen *dramatizar* la caída, hacer de ella un *destino*, un tipo de *muerte*. Proyectan nuestro ser de caída, nuestro ser-en-devenir-en-el-devenir-de-caída. Nos hacen conocer *el tiempo fulminante*.

Meditando en las imágenes de caída, tendremos una nueva prueba de que la imaginación nos revela *nuestra* realidad mediante la superación de la realidad.

Insistiremos en estas consideraciones en otra obra en la que habremos de estudiar la dialéctica del *mundo excesivo* y del *sujeto excitado*.

3

En *Prometheus Unbound* de Shelley (acto II, escena II), hallaremos un largo poema del *psiquismo descendente*. He aquí dos estrofas de él de la traducción al francés de Lovis Cazamian:

Vers l'abîme, vers l'abîme, descends, descends! À travers l'ombre du sommeil, à travers le combat ténébreux de la Mort et de la Vie, à travers le voile et la barrière des choses qui paraissent et qui sont, jusqu'aux marches mêmes du trône le plus lointain, descends, descends!

Tandis que le son tourbillonne et t'enveloppe, descends, descends! Comme le faon attire le chien, comme le nuage attire l'éclair et le flambeau la phalène impuissante; le désespoir la mort; l'amour le chagrin; le temps l'un et l'autre; aujourd'hui demain; comme l'acier obéit à l'âme de la pierre, descends, descends!

[¡Hacia el abismo, hacia el abismo, descende, descende! A través de la sombra del sueño, a través del combate tenebroso de la Muerte y de la Vida, a través

del velo y de la barrera de las cosas que parecen y que son,
hasta los mismos peldaños del trono más lejano,
¡desciende, descende!

Mientras que el sonido gira y te envuelve, ¡desciende,
desciende! Como el cervato atrae al galgo, como la nube
atrae al relámpago y la antorcha a la falena impotente; la
desesperación a la muerte; el amor a la pena; el tiempo a
uno y otro; el hoy al mañana; como el acero obedece al
alma de la piedra, ¡desciende, descende!]

En esta última estrofa, el traductor cometió el pecado de
claridad, tan frecuente en las traducciones francesas; rectificó
la confusión de causalidad que hace del texto en inglés un
documento onírico inolvidable:

*While the sound whirls around
Down, down!
As the faon draws the hound,
As the lighting the vapour,
As a weak moth the taper;
Death, dispair; love, sorrow;
Time both; to-day, to-morrow
As steal obeys the spirit oft he stone
Down, down!*

La conservación de la palabra *draws* (atrae) entre los
numerosos sujetos y los complementos en el orden en que
están colocados los sujetos y los complementos sin la menor
duda daría descripciones que se opondrían a toda sensatez
prosaica. Por ejemplo, ¿habría que traducir, tal como lo pide el
lugar de las palabras, como si el relámpago atrajera las nu-
bes, cuando las nubes existían antes del relámpago? ¿Habría que
decir que la impotente falena atrae, enciende la antorcha en la
que desea morir, como

si este ser frágil descara el abismo de la llama? Un espíritu esclarecido, un espíritu que ame *la poesía significativa* no puede decidirse a ello. Y sin embargo, allí está el texto en su misterio, con sus absurdos gramaticales que expresan el desdén del sueño por el orden de las causas y de los efectos. Toda la libertad para el lector, puede pensar, puede soñar. Se le obliga a las inversiones, ora rige el pensamiento, ora algún sueño oscuro. La muerte acumula la desesperación, pero tal vez sea la desesperación la que hace desear la muerte, siguiendo la pendiente de tantos desdichados. El amor pesa con la pena; pero, ¿en qué orden atrae el tiempo al amor y a la pena? ¿Y por qué un orden? La dicha de amar, ese volcán inmenso de la dicha, será mañana lava y ceniza. ¿Es un destino o una contradicción? Finalmente, ¿qué pueden importar los nombres y los objetos! La estrofa tiene sólo un verbo, el verbo de la caída; sólo tiene un movimiento, el movimiento del psiquismo descendente.

Por muchos conceptos esa estrofa constituye una anomalía en la poética shelleyana. Por ejemplo, el acero que hace saltar la chispa de la piedra ya no es el ser activo. *Obedece*. Por consiguiente lo inmóvil es aquí el ser dinámico. Excepción sumamente rara en la poesía de Shelley, quien quiere vivir siempre en el centro de la actividad de cualquier imagen, en el centro de toda expansión imaginaria.

Por lo demás, ¿por qué suprimir las libertades de lectura? ¿Por qué reforzar la lógica, por qué invertir las inversiones? Parecería que esta clase de poemas, con una precencia de las fuerzas del inconsciente, dejaran una libertad de lectura que permite interpretaciones múltiples. Un lector que necesite los pretilos de la tazon y de la experiencia clara seguirá la

lectura de Cazamian. Pero hay lectores que quieren disfrutar de cierto vértigo, de cierta novedad de la experiencia poética. Para dicha de sus lectores, Shelley soñó. *Convirtió* poéticamente ciertas oraciones. Esa "conversión" no es demasiado peligrosa para quien desea lenguaje claro. Los gramáticos vuelven a ponerlo todo en su lugar. Mas, por su lógica, pueden detener los movimientos de flujo y de reflujo de la vida inconsciente. Así, parecería que la estilística moderna perdiera poco a poco la inversión simple. En una lengua sin declinaciones, comenzar por el complemento para poner muy lejos el sujeto y tal vez, el verbo, cuando todo se ha dicho, cuando todo está actuado: he allí un oficio que ya difícilmente se aprende. Pero el sueño conoce ese oficio, en él es dueño y señor el inconsciente. *La inversión estilística* ayuda a efectuar sea inversiones, sea extraversiones que puede devolver sanas animaciones a inconscientes estereotipados en una actitud. Mas para eso es preciso poder decir a la mariposa: "Hija del Sol, ser de luz, llama a tu lado a ese fuego que arde; tú en él, él en ti, juntos realizáis la maternidad de la muerte, gran deseo de un retorno a las dichas elementales".

4

La psicología de la gravedad implica una dialéctica evidente según que el ser se someta a las leyes de la gravedad o les oponga resistencia. Hemos empezado por estudiar las imágenes dinámicas de la caída. Más preciosas son las imágenes del resurgimiento. En el orden de lo imaginario, las imágenes verdaderamente positivas son las imágenes de la altura. Dicho de otro modo, la función de la psique huma-

na consiste en una sublimación normal, una sublimación de orden psíquico, de orden materialmente psíquico. Parecería que un verdadero tropismo impulsara al ser humano a mantener la cabeza en alto. De esa sublimación general enteramente física, la sublimación ideológica quizá sea únicamente una especie particular. De manera más simple, el psiquismo humano se especifica como voluntad de resurgimiento. Los pesos caen, pero *queremos* levantarlos; y cuando no podemos levantarlos, *imaginamos* que lo hacemos. Los ensueños de la voluntad de resurgimiento se cuentan entre los más dinamizantes; animan el cuerpo entero, de la cabeza a los pies.

Por otra parte, como lo hemos señalado con frecuencia, los ensueños de la voluntad no actúan sin complemento de objeto y nunca haremos la psicología de la voluntad mediante una introspección de las fuerzas íntimas no empleadas. El empleo de la voluntad puede ser simplemente imaginado, el objeto levantado tal vez sea simplemente imaginario, pero las imágenes son necesarias para que las virtualidades de nuestra alma se distingan y se desarrollen. En imágenes particulares, vamos a ver nuevos ejemplos de las relaciones recíprocas de la voluntad y de la imaginación.

Estudiemos las *imágenes de aplastamiento*. Las sentiremos dialectizarse por intervención de las imágenes contrarias, como si la *voluntad de resurgimiento* volara en auxilio de la materia aplastada. Si logramos sensibilizar esa dualidad, podremos ver reanimarse el ritmoanálisis de las imágenes contrarias del aplastamiento y del resurgimiento.

Por lo demás, muy poco es lo que se necesita para despertar en nosotros la impresión de aplastamiento, lo cual demuestra la extrema sensibilidad de la

imaginación ante imágenes tan valoradas. Por ejemplo, basta un cielo raso bajo. Visitando a Goethe, Tieck se sorprende de que en casa del gran hombre los techos sean tan bajos. Siente necesidad de escribir su observación. ¿Es sensible a esa contradicción? ¿No experimenta un placer malsano con esa impresión? ¡Nuestro inconsciente *rebaja* tan fácilmente a nuestros émulos y las metáforas logran a tan poco costo los sentimientos de sorda hostilidad!

En la cripta romana, Huysmans es naturalmente sensible a "la bóveda comprimida por la humildad y por el miedo".⁶ Una sola frase para expresar una virtud y una emoción, ése es el poder de condensación de las grandes imágenes: "Hay miedo al pecado en estos inmensos sótanos", precisa aún el escritor (*loc. cit.*, t. I, p. 8). Sobre este tema se podrían acumular los documentos. Lo que resulta sorprendente es que una impresión tan general conserve suficiente originalidad para ser escrita con tanta frecuencia, tan diversamente engalanada de literatura. Ello es prueba de que revela *una imagen primigenia*.

Pero tomemos nuestras imágenes en la naturaleza tranquila y estudiemos en sus primeras solicitudes, y luego en su fuerza más inductiva, las impresiones dinámicas que nos brindan la colina y la montaña.

En efecto, parece ser que, por encima de la participación en las imágenes de la forma y del esplendor, hay para el hombre que sueña una participación dinámica. El escenario majestuoso atrae; al actor heroico. La montaña actúa sobre el inconsciente humano mediante fuerzas de levantamiento. Inmóvil ante el monte, el soñador está sometido va al mo-

⁶ Huysmans, *La Cathédrale*, Ed. C.rés, t. I. p. 85.

vimiento vertical de las cimas. Desde el fondo de su ser, puede ser transportado por un impulso hacia las cumbres y entonces participa en la vida aérea de la montaña. Por el contrario, puede vivir una sensación enteramente terrestre de aplastamiento. Se prosterna en cuerpo y alma ante una *majestad* de la naturaleza. Mas esos movimientos íntimos extremos tienen muchas otras inflexiones; determinan muchos otros matices psicológicos. Esos matices son a veces tan delicados o excepcionales que sólo pueden ser expresados por los poetas. Dirijámonos entonces a los poetas para revelar el inconsciente de la montaña, para recibir las lecciones, tan diversas, de la verticalidad. Esas impresiones de *verticalidad inducida* van desde las más gratas sollicitaciones hasta los desafíos más orgullosos y más insensatos.

Mas demos primero *un* ejemplo de las *inducciones*, verticales más agradables, más sutilmente movilizadas, siguiendo, en el consejo de una colina, una unión del cielo y de la tierra. Elisabeth Barrett Browning sueña, en un rincón de Inglaterra, con los recuerdos de la Italia perdida en el alma. Contempla

....las ligeras ondulaciones del suelo
 (como si Dios hubiera tocado, no presionado
 con el dedo, haciendo Inglaterra) —alturas y hondonadas
 de verdor— nada en exceso, ni alturas ni hondonadas;
 tierra ondulada; laderas tan pequeñas que el cielo
 puede bajar acariciante, subir el trigo.

¡Apreciemos basta dónde llega esa *sensibilidad vertical*! El dios modelador lo trabaja todo acariciando

todas las fuerzas del relieve se ponen entonces a escala de su delicadeza; el cielo baja tan suavemente que el trigo sube, la colina respira... En ella ya nada pesa sobre la tierra feliz; por ella nada se lanza demasiado lejos, demasiado rápidamente en el espacio. La colina nos ha ubicado en equilibrio entre el cielo y la tierra. Ella nos ha dado, justo a nuestra medida, lo que necesitamos de vida *vertical* para que amemos trepar *suavemente*, trepar mediante el pensamiento, sin ninguna fatiga real —sobre todo sin ninguna fatiga imaginaria— por la pendiente en la que se escalonan los huertos y las cosechas. Toda el alma de las colinas está en los versos del poeta. El poema es entonces un *test* de la *suave verticalidad*. Bastará para revelar ahora la imagen dinámica tan característica de los paisajes de laderas y de. cañadas. Nos enseña a leer con sensibilidad los poemas de la verticalidad.

5

Pero consideremos un relieve *imponente*. Tomemos, por ejemplo, un poema en que el *Monte* es dado como sinónimo de majestad aplastante. El *Monte* de Verhaeren es así una *imagen dinámico*, una imagen que no necesita dibujarse para expresar su hostil gravedad:

*Ce mont,
Avec son ombre prosternée
Au clair de lune devant lui,
Règne, infiniment, la nuit,
Tragique el lourd sur la campagne lasse.*

.....

*Les dos ont peur du colossal mystère
Que recèle le mont.*

[Ese monte,
con su sombra prosternada
a la luz de la luna ante él,
reina, infinitamente, en la noche,
trágico y pesado, sobre el campo exhausto.

.....

Los viñedos temen el colosal misterio
que encierra el monte.]

Verhaeren, *Les visages de la vie. Le Mont*,
Ed. Mercure de France, p. 309

"Ese colosal misterio", un tanto ingenuo en la poesía del poeta flamenco, es el misterio de una gravedad inmóvil. Ulteriormente, durante el desarrollo del poema de Verhaeren, interviene otro tema que desplazará el interés. Por el giro normal, el miedo al colosal misterio ha de producir una curiosidad inventiva que buscará en *el interior* del monte riquezas dormidas. Buscando a menudo una elocuencia múltiple, la poesía de Verhaeren mezcla géneros y por ello se debilita. Pero el tema inicial del poema da una imagen bastante clara de un *monte* que aplasta una llanura y que propaga su *aplastamiento* sobre una extensa región plana que lo rodea.

La montaña realiza verdaderamente el Cosmos del aplastamiento. En las metáforas, desempeña el papel de un aplastamiento absoluto e irremediable; expresa el superlativo de la desdicha pesada y sin remisión. Dice Mathô a Salammbô (p. 90): "Eran como montañas que pesaban sobre mis días".

Mas esa sensación de aplastamiento puede despertar la compasión activa del soñador. En el ensueño que se vincula al mundo contemplado, parecería que un esfuerzo de resurgimiento pudiera venir en auxilio de la llanura aplastada, merced a una especie de ley mecánica de la igualdad de la acción y de la reacción que tiene múltiples aplicaciones en el terreno onírico. El geógrafo soñador —de haberlo— se ofrece como Atlas para sostener el monte. ¡Qué más da que se le confunda con un fanfarrón! Contemplando simpáticamente el relieve, viene a participar, con convicciones de demiurgo, en la lucha de las fuerzas. Para comprender bien a bien la *masa* de la montaña, es preciso soñar que se la levanta. La montaña anima a su héroe. Atlas es un hombre dinamizado por la montaña. Para nosotros, el *mito de Atlas* es un *mito de la montaña*. Con toda razón, Atlas es al mismo tiempo un héroe y un monte. Atlas soporta el cielo sobre montes rechonchos, sobre los hombros de la tierra. También el monte puede considerarse un ser heroico. En *Le voyage de Sparte*, Barres señala al Taigeto "como héroe del paisaje". Y, en *La légende des siècles*, t. I, p. 72, Víctor Hugo escribe este verso:

Les grands monts, ces muets et sacrés portefaix.

[Los grandes montes, mudos y sagrados porteadores.]

En un instante veremos a los poetas recobrar, sin ayuda de ninguna erudición, esta mitología primitiva. Insistamos antes en esa contemplación dinámi-

ca, en esa contemplación *activamente mitológica* que rebasa a la mitología de significación. Contemplar el universo con una imaginación de las fuerzas de la materia es rehacer todos los trabajos de Hércules, es luchar contra todas las fuerzas naturales opresoras con *esfuerzos humanos*, es poner el cuerpo humano en acción contra el mundo. Claramente hay ahí un principio de esfuerzo antropomórfico muy especializado por su complemento de objeto. Ese esfuerzo imaginado nos sitúa en el nacimiento de los símbolos que no explica un animismo vago y formal. No comprenderemos todo el valor de aplicación psicológica de la mitología si nos limitamos a considerar *formalmente* sus símbolos o si vamos con demasiada rapidez a su significación social. Debemos vivir un estado de mitología solitaria, de mitología individual, adentrándonos dinámicamente en el mito con la unidad de nuestra imaginación soñadora.

Así, *viendo* a Atlas (¿se trata del héroe o se trata del monte?), Hércules ayuda a Atlas, *es* Atlas.

Todo crece entonces. Que Atlas o Hércules se pongan todo el cielo sobre la nuca no es sino un ejemplo más del rebasamiento habitual de las imágenes dinámicas. Tanto en la vida imaginaria como en la vida real, el destino de las fuerzas es llegar demasiado lejos. En el reino de la imaginación, sólo se es fuerte cuando se es omnipotente. Los ensueños de la voluntad de poder son ensueños de la voluntad de omnipotencia. El superhombre no tiene iguales. Está condenado a vivir, sin saltarse una línea, la psicología del orgullo. Incluso cuando no se lo confiesa, es tina imagen entre la imagería de los héroes legendarios.

Mas, ¡cuánto bienestar encierra esa vida enérgica en las imágenes! ¡Cuan digna de los Dioses es esa

vida enérgica gráfica! Si pudiéramos estudiar los trabajos de Hércules en sus ensueños dinámicos, como imágenes de la voluntad primordial, llegaríamos a una especie de *higiene central* que ya tiene, aproximadamente, todas las virtudes de *la higiene efectuada*. Imaginar líricamente un esfuerzo, dar a un esfuerzo imaginario las espléndidas imágenes legendarias, en verdad equivale a tonificar al ser entero, sin exponerse a la parcialidad muscular de los ejercicios de la gimnasia habitual. Imágenes que, para la mayor parte de los lectores, resultan propiamente insignificantes, se restituyen con todos los beneficios de la vida soñadora cuando se les refiere a las primeras leyendas. De esa suerte se dice en anatomía moderna: la primera vértebra se llama Atlas porque lleva la cabeza. Ahora se olvida indicar la razón astrológica que hacía observar que la cabeza es "el cielo del mundo pequeño". Comparado antaño con el cuerpo del universo, el cuerpo humano conservaba así una parte de las grandes leyendas. Ha de perdonarse esta observación de ínfimo detalle a un filósofo que adora las palabras y que no puede decidirse a hacerles daño en la menor parte de su juego metafórico. Cuando se honra con el nombre de Atlas a la primera vértebra cervical, parecería que la cabeza gira mejor sobre su pivote.

Grandes imágenes que se esconden detrás de algunos sobreentendidos se animan a veces cuando facilitamos a las palabras todos sus recuerdos. Así ocurre con esta imagen del Planeta-Cabeza de Henri Michaux cuando se le da su "Atlas": "El peso del Planeta-Cabeza... pesando sobre el cuerpo constituido en una especie de terraza que se disgrega... El peso del Planeta-Cabeza de masa cu crecimiento

ocupando una inmensa parte del horizonte" (*Lieux inexprimables*, Fontaine, núm. 61, p. 354). Evidentemente ésta es una página que reclama una lectura "cervical" honrando a la vértebra Atlas con una clara y buena conciencia.

Cada imagen, es decir, todo acto de la imaginación, tiene entonces el derecho de guardar su complemento de leyenda, junto a su complemento de objeto, que reside en la realidad. La vértebra *Atlas* termina el movimiento de *verticalidad* de todas las *vértebras*. La vértebra Atlas al parecer focaliza la resistencia de un ser que se rebela contra la suerte. De una heroína de *Forse che sí, forse che no* (trad., p. 392), escribe D'Annunzio: "No había sido aplastada por la furia..., de la salvaje repulsión resurgió su fuerza: sus vértebras se irguieron en su espalda, un duro núcleo de poder se reformó en su alma". ¡Qué grande es la virtud de las palabras cuando son señaladas en el ser humano, cuando, por ejemplo, la columna vertebral se sueña en la estatura recta, en la estatura vertical, como el propio eje de todo enderezamiento!

¿No tienta este sueño hasta al más prudente de los psicólogos? En *L'évolution psychologique de l'enfant*, Henri Wallon escribe: "La idea de la vertical como eje estable de las cosas tal vez tenga relación con el estadio erguido del hombre, cuyo aprendizaje le cuesta tantos esfuerzos". Desde esta perspectiva, la columna vertebral sería una especie de plomada vivida en la introversión. Sería la referencia vivida para toda psicología del enderezamiento, el guía activo que nos enseña a vencer íntimamente la gravedad.

Comparar a Schelling con Wallon: he ahí lo que nos dará la seguridad de cubrir todo el campo de la posibilidad psicológica, desde el pensamiento que experimenta hasta el pensamiento que sueña. En

Introduction à la philosophie de la mythologie (trad., p. 214), Schelling escribe: "Sólo la dirección vertical tiene una significación activa y espiritual; la anchura es puramente pasiva y material. La significación del cuerpo humano reside más en su altura que en su anchura". Primero mantenerse recto. Lo demás va como se puede. Mantenerse recto en un universo enderezado, he ahí el yo que proyecta al noyó en una metafísica de la voluntad representada.

A veces una especie de Atlas implícito viene a indicar el trabajo de la nuca. Considérese, por ejemplo, esta breve síntesis de imágenes visuales y dinámicas anotada por Joseph Peyré ante el Cervino (Matterhorn): "Para verlo, había que echar atrás la cabeza, soportar en la nuca el peso de su altura vertiginosa". En sus recuerdos de juventud, Rosegger hace una observación análoga: desde el fondo del valle, ve el monte de una altura tan desmesurada que le da vértigo "echando la cabeza para atrás a manera de poder mirar hacia arriba" (*feunesse dans la forêt*, trad., París, 1908, p. 8).⁷

Una página de José Corti también nos ofrece la dolorosa unión de lo alto y de lo bajo en una verticalidad que encuentra, en la *nuca*, el centro de su tensión:

Pronto llegaron al pie de aquella perturbadora muralla vertical y se acercaron a ella hasta tocarla. Y allí, tras levantar la mirada hacia su cima, sintieron irresistiblemente la atracción de su vertiginosa huida hacia las nubes. Pasaron largo tiempo en aquella fascinante contemplación, cuya extrema emoción era tan cercana a la angustia de la hipnosis; con la nuca hechada ha-

⁷ Cf. Julien Gracq, *Au château d'Argol*, p. 23, la postración al pie de la alta torre da "una impresión indefinida de altitud".

cía atrás para poder deslizar tan paralelamente como fuera posible sus miradas sobre la superficie cubierta de hielo donde nada las detenía... Y, de pronto, los dos novatos sintieron tal impresión que habrían podido, con el corazón oprimido, hacerse mutuamente la pregunta del insensato Nietzsche: ¿hay todavía un arriba, hay todavía un abajo? Ambos habrían gemido bajo el trágico peso de la masa de granito si no los hubiera librado de él la prodigiosa, la inquietante sensación de que ya no estaban en un fondo sino en una cima y de ver bruscamente abrirse ante sus ojos, en todo su deslumbrante esplendor, los abismos insondables del cielo.

Sólo se apreciará todo el valor de estas imágenes de la verticalidad si se les acoge en su dinamismo. Una torre, una muralla no son únicamente líneas verticales, también nos provocan a una lucha de verticalidad. Atlas es el héroe de esa lucha.

En general, si pudiéramos recabar las imágenes dinámicas especificadas por músculos, tendríamos modos de constituir frente al hombre muscular, del microcosmos muscular, el mundo muscular, el cosmos muscular. Ciertas figuras del mundo apelan a la acción de nuestros músculos. Ciertos espectáculos del universo nos ponen, si pudiéramos decir, en *situación dinámica*. Los análisis dinámicos podrían llevarse muy lejos, sin duda podríamos distinguir un "Atlas" de la nuca y un "Atlas" de los riñones. Todas las articulaciones de nuestro cuerpo dinamizado recibirían poco a poco a su semidiós.

Así, por ínfima que sea, la participación dinámica en la vida universal en nosotros y fuera de nosotros nos da, no sólo ante la naturaleza sino también ante *los fenómenos del, hombre*, los elementos de una mitología naciente, de una mitología cotidiana, de una

mitología que aún quisiera servir, fuera de todo pensamiento pedante, como fuerza creadora de metáforas esenciales.

Tal vez comprendamos mejor esa mitología psicológicamente natural si le oponemos las ideas del racionalista erudito, del mitólogo que explica los mitos haciéndolos "razonables". *Héracles*, el libro de Louis-Raymond Lefèvre, ofrecería numerosos ejemplos de esas racionalizaciones. He aquí cómo explica el mito de Atlas con el mundo auestas. En una habitación de la morada de Atlas, Heracles vio "un inmenso instrumento" (p. 148). Pregunta cuál es "la utilidad a su anfitrión". Éste, quien era un hombre muy instruido, pacífico y razonable, le explicó que lo había construido con sus propias manos: era una esfera celeste. Para que Heracles la comprendiera mejor, pasaron juntos parte de las noches en la terraza contemplando el cielo, examinando el curso de los astros, a los que Heracles luego hallaba en su lugar sobre la esfera. Atlas acompañaba sus observaciones con reflexiones sobre la armonía que reina en la obra de los dioses, establecía relaciones entre esa armonía celeste y la armonía de la naturaleza más próxima a los hombres y sus palabras medidas, sus propósitos plenos de sabiduría y de indulgencia sobre la conducta humana, encantaban a Heracles: "Así, cuando regreses con los tuyos, podrás decir que me ayudaste a llevar el mundo". He ahí entonces a Heracles quien, en su juventud, mató a su pedagogo, rendido ante la paciencia de una lección de astronomía.⁸

⁸ Cf. abad Banier. *Explication historique des Fables* 2ª edición. París, 1715. t. III, p. 26. Cf. Fianz Cumont, *Les mystères de Mythra*. p. 104. Para Ballanche (*Ouvres*. t. III. p. 234). "Hércules portando el cielo en lugar de Atlas es la aparición de una nueva raza, de nuevas dinastías reales, de un nuevo orden de cosas: aún es una época palingenésica.

Cierto es que la tarea de describir los trabajos de Hércules correspondiente a la obra intelectual podría agradar a un racionalista. Mas todo tiene su tiempo. Aquí, quienes "comprenden" son los poetas. Con una palabra encuentran esa poesía incoactiva que nos habla del principio del mundo,

Où les collines sentent encore la Genèse,
[donde las colinas aún huelen a Génesis,]

donde las colinas son su propio Atlas, donde se levantan,
donde viven como un hombre humano dichoso de su acción:

*Tant que les épaules des collines
Rentrent sous le geste commençant
De ce pur espace qui les rend
A l'étonnement des origines.*

[Mientras los hombros de las colinas
entren bajo el acto que comienza
de ese puro espacio que devuelve
al asombro de los orígenes.]

Rilke, *Quatrains valaisiens*, p. 70

Y con tristeza, Supervielle escribe (1939-1945, *Poèmes, Lourdes*, p. 43):

*Comme la terre est lourde à porter! L 'on dirait
Que chaque homme a son poids sus le dos.*

.....

*Atlas, ô commune misère,
Atlas, nous sommes tes enfants.*

[¡Qué pesado llevar la tierra!
Se diría que cada hombre lleva su carga acuestas.

.....
Atlas, oh común desgracia,
Atlas, somos tus hijos.]

Si los errores psicológicos de los mitólogos racionalistas son elocuentes, a los poetas con frecuencia les es dado decirlo todo en pocas palabras. Paul Eluard sólo necesita un verso para evocar al Atlas natural en una condensación extraordinaria:

Rocher defardeaux et d'épaules.

[Roca de fardos y de hombros.]

*Je n'ai pas de regrets. Poésie ininterrompue.
Fontaine, diciembre de 1945*

Los dos *complements de mouvements* inversos: aplastamiento y enderezamiento funcionan aquí con admirable facilidad; tienen el ritmo de las fuerzas humanas exactamente inscritas al propio grado en que quieren combatir a las fuerzas del universo. Un verso como ése es para el lector que medita un beneficio dinámico.

Cuando el poeta desarrolla su imagen, damos su verdadera vida al poema recuperando el germen de la imagen. El poema de Joaquín du Bellay se paladea mejor cuando se ayuda a Alias con cierta sinceridad:

*J'ai porté sur le col le grand Palais des Dieux,
Pour soulager Atlas, qui sous les fais des cieux
Courbait las et recru sa grande échine large.*

[Llevé sobre el cuello el gran Palacio de los
Dioses, para consolar a Atlas, quien bajo el peso de los
cielos doblaba cansado y molido su gran espalda
ancha.]

En vez de vivir el esfuerzo de Atlas desde su nacimiento, otros poetas se entregan a su fogosa realización. Biely escribe una página de tumultuosa orografía en que las montañas no dejan de levantarse, vive una especie de *paisaje ascendente*, que lucha en todas sus formas contra la gravedad (*loc. cit.*, p. 48):

Las puntas de las rocas amenazaban y surgían en el cielo; se interpelaban, componían la grandiosa polifonía del cosmos en gestación; vertiginosas y verticales, enormes masas se acumulaban unas sobre otras y en los escarpados abismos se escalonaban las brumas; vacilaban algunas nubes y el agua caía a cántaros; las líneas de las cimas corrían rápidas en la distancia; se alargaban los dedos de los picos y los dentados amontonamientos engendraban en el azul pálidos glaciares mientras las líneas de las crestas peinaban el cielo; su relieve gesticulaba y adoptaba actitudes; de aquellos inmensos tronos se precipitaban torrentes de hirviente espuma; una voz de trueno me acompañaba por doquiera; horas enteras desfilaban ante mis ojos paredes, pinos, torrentes y precipicios, cantos rodados, cementerios, aldeas, puentes; el púrpura de los brezales ensangrentaba los paisajes, volutas de vapor se hundían imperiosamente en las fallas y desaparecían, los vapores danzaban entre el sol y el agua, azotándome el rostro, y su nube se de-

rrumbaba a mis pies; entre los desprendimientos del torrente, los tumultos de la espuma iban a disimularse bajo la leche del agua quieta; pero arriba todo se estremecía, lloraba, rugía, gemía y. abriéndose paso bajo la capa lechosa cada vez más débil, espumaba como lo hace el agua.

Heme aquí de pie entre las montañas [...]

No hemos querido exponer fragmentariamente este largo documento, pues deseábamos dejarle sus fuerzas de arrastre. Biely ofrece precisamente un cuadro dinámico, la descripción dinámica de un relieve que pide la violencia. ¡Y qué sintomática es la última línea citada! ¡Todos esos picos que se alargan, todo ese relieve que gesticula y que toma actitudes, lleva a "erigir" el demiurgo literario en medio de las montañas! ¿De qué modo expresar mejor que Atlas es señor del mundo, que ama su carga, que está orgulloso de su tarea? Una alegría dinámica recorre el texto de Biely. La descripción no vive un apocalipsis sino la alegría violenta de la tierra.

Para ciertas almas, la montaña es así un modelo de energía, un modelo "de acción". De esa suerte, escribe Michelet (*La montagne*, p. 356): "¿Qué hace el hastío de Obermann en estos parajes plenos de acción?" Esa *acción* del espectáculo inmóvil dice con elocuencia hasta dónde la contemplación es aquí dinámica.

En cuanto se gusta de vivir hondamente las imágenes del peso, se comprende que en cierto se *ame llevar* fardos, levantar pesos, realizar a Atlas. Para un verdadero alpinista, la bolsa es un *placer positivo*. El niño reivindica ya el honor de llevarlo. En la *serpiente emplumada*, escribe D. H. Lawrence (trad. p. 226): "En México, los hombres llevan pesos enormes sin

que parezca que los consideren pesados. Casi parecería que les gusta sentir un peso que les aplasta la espalda y al cual resisten". Asimismo, dice Georges Duhamel:

Llevar fardos es vocación del hombre... El hombre ha soportado siglos y milenios sin desfallecer ese destino de porteador. Aunque criara animales para ayudarlo en esa labor, no abandonaba en absoluto el juego, conservaba su papel.⁹

La hormiga debe gran parte del interés que despierta a las cargas que lleva. Los bestiarios de la Edad Media se complacen en repetir que "la hormiga lleva cargas mayores que el camello y el dromedario, en proporción a su tamaño".¹⁰ Participamos tan intensamente en su trabajo que hacemos de ella una *imagen moral*.

Esas *imágenes morales* sumamente dinamizadas cambian todo el problema de la moralidad del trabajo, incluso modifican la perspectiva de la ascesis que se constituye en una ascesis activista. En un cuento de pronta claridad, Emile Dermenghem (*Cahiers du Sud*, marzo de 1945) escribe:

Aun cuando te echaras auestas fardos más pesados que las montañas, no por ello llegarías a la verdad. Todas esas tareas son cosa agradable para el alma. En ellas halla la satisfacción para su orgullo. Siempre que se gobierne por voluntad propia, está contenta.

No hay duda de que la finalidad utilitaria del trabajo es una forma activa de la compensación de las

⁹ Georges Duhamel, *Chronique des saisons amères*, p. 137.

¹⁰ Langlois, *loc. cit.*, t. III, p. 9.

penas. Pero la voluntad muy despierta muy consciente, muy animada por sus imágenes. no necesita de una compensación tan remota y evasiva como la utilidad para gozar de su propia ambivalencia. Lo que efectivamente es penoso dinámicamente es agradable. Lejos de ser irracional como pretende la filosofía de Schopenhauer, la voluntad racionaliza sus proezas. Considera lógico llevar Minutarias: comprende la naturaleza tomando parir, al menos por sus imágenes, en el trabajo de la naturaleza.

En todas estas observaciones podemos ver en acción diversos componentes de un complejo inconsciente que podríamos llamar *el complejo de Atlas*. Representa la vinculación a fuerzas espectaculares y —rasgo muy particular— a enormes fuerzas inofensivas, incluso a fuerzas que no piden más que ayudar al prójimo. El molinero que es fuerte llega a llevar a su asno. Por este camino hallaremos todas las metáforas del consuelo, de una ayuda mutua que aconseja llevar en común las cargas. Pero se ayuda porque se es fuerte, porque se cree en la propia fuerza, porque se vive en un paisaje de la fuerza. Como observa Geneviève Bianquis a propósito de Hölderlin (Introducción a *Poesías*, Ed. Montaigne, p. 24):

Todos los fenómenos de la naturaleza de preferencia los más pequeños y los más grandes, sirven de tropos al sentimiento. En la obra de Hölderlin, todo paisaje se transforma en mito, en una totalidad de vida que engloba al hombre y le hace un imperioso llamado moral.

Este moralismo de las imágenes, moralismo en cierto modo directo e ingenuamente inconveniente, podría explicar muchas páginas de las Teodiceas.

Pero, en esas páginas, la imaginación tiene un fin, quiere probar, quiere dar pruebas. Nosotros preferimos estudiarla en textos en los que se revela como fuerza elemental del psiquismo humano, como voluntad del ser contemporánea a las imágenes.

7

Al margen de un *complejo de Atlas*, podemos señalar curiosas reacciones que se animan en una verdadera provocación, en una suerte de desafío a la montaña. En nuestro libro *El agua y los sueños** definiendo el océano en el sentido de un mundo provocado, pudimos aislar lo que bautizamos con el nombre de complejo de Jerjes, en memoria del rey que hacía azotar al mar. Dentro del mismo estilo, es posible hablar de un complejo de Jerjes que provocaría a la montaña, de una especie de violación de la altura, de un sadismo de la dominación. De ello encontraríamos numerosos ejemplos en los relatos de alpinistas. Releamos las páginas dedicadas por Alejandro Dumas al ascenso de Balmat al Monte Blanco:¹¹ en ellas encontraremos que la lucha del montañés y del monte es una lucha humana. Es necesario escoger el día: "El Monte Blanco", dice el famoso guía, "se había puesto su peluca ese día, lo que ocurre cuando está de mal humor y, entonces, no hay que acercársele". Pero, a la mañana siguiente, el tiempo es propicio, según se dice: "Llegó el momento de trepar al montículo". Cuando se halla en la cima. Balmat exclama: "Soy 'el rey del Monte Blanco', soy la estatua de ese inmenso pedestal". Así acaba todo

* Edición en el FCE.

¹¹Dumas, *impressions de voyage. Suisse*, I, pp 124 y ss.

ascenso, como una voluntad de pedestal, de pedestal cósmico.¹² El ser se engrandece dominando la grandeza. Al decir de Guillaume Granger, los Alpes y los Apeninos son los "escalones de los Titanes".

En, una sola declaración, un alpinista con frecuencia expresa varios componentes del complejo de poder ante la Montaña:

Poco a poco había dejado de considerar a esas montañas, acostadas en círculo a mi alrededor, como enemigas por combatir, como mujeres por postrar de hinojos o como trofeos por conquistar a fin de fiarme a mí mismo y de dar a los demás un testimonio de mi propio valor.

Es raro que se digan tantas cosas de sí mismo en tan pocas líneas (Samivel, *I. Opéra des Pies*, p. 16).

Geoffrey Winthrop Young, crítico literario inglés, señala en estos términos la síntesis dinámica del alpinista y del Alpe, del hombre con las montañas "al mismo tiempo atrayentes y hostiles": "Ante nosotros vemos fulgurar una montaña de sílex y un Whymper de acero que chocan continuamente; todo está iluminado por el fuego de artificio de las peligrosas chispas que desprenden". Parecería que hubiera ahí un fenómeno común del hombre y ríe la montaña.

Cuando disminuye el dinamismo de la lucha, se adormece el sentido de la victoria. El mismo Whymper ha señalado la falta de compromiso de la contemplación en las cimas (*Escalades* trarl.. p. 462):

¹² Ruskin —a decir ventad desde el fondo de los valles— se burla del alpinista y señala tanto "la extrema vanidad del inglés moderno, que hace de si mismo un estilista momentáneo en la punta de un Horn o de un Pico, como su confesión ocasional del encanto de la soledad en las rocas" (*La Bible d'Avuens*, trad. Proust, p. 215).

He comprobado la decepción que con frecuencia hace sentir una vista puramente panorámica. La que se descubre desde la cima del propio Monte Blanco se halla lejos de ser satisfactoria. Desde allí se ve una parte de Europa; nada nos domina, planeamos por encima de todo; la mirada no se posa en nada. Se es como el hombre que ha logrado colmar sus anhelos y que, no teniendo nada que desear, no está completamente satisfecho.

Este último señalamiento, demasiado abstracto, no expresa de manera adecuada la disminución de ser que produce un dinamismo detenido. Cuando menos, la indica.

Por lo demás, se puede considerar regla de la literatura alpinista tener su "cima" en una pueril voluntad de poder. Presentemos un documento que puede servir de modelo para muchos otros (Émile Javelle, *Souvenirs d'un alpiniste*, p. 254):

La roca suprema, cuya fina punta rompí con el fin de guardarla como reliquia, no era sino un pequeño bloque de granito blanquecino, manchado de verde, y justo del tamaño necesario para poner los dos pies. Cada uno de nosotros empezó por darse a su vez la satisfacción de asentar en él los suyos y de recorrer con la mirada el horizonte a su alrededor para comprobar bien su majestuosidad.

En resumen, entre la montaña y el montañés existen un contacto o un conflicto *psicológicos*. En *La Montagne*, Michelet escribe (p. 19): "No me extraña que Saussure, un espíritu tan sereno, tan sensato, tras subir al glaciar, haya tenido un arranque de cólera. Yo también me sentía desdeñado y provocado por aquellas enormidades agrestes".

En los relatos de ascenso abundan las locuciones. André Roch (*Les conquêtes de ma Jeunesse*, pp. 126-127) da vida al viejo monte:

Es un demonio, probablemente un ciclope... Nos domina el pecho de músculos negros y sudorosos. Qué grande, qué aterrador es, le tengo miedo; si nos viera, se enfurecería y de un papirotazo nos enviaría al glaciar del Monte Blanco.

Ese miedo literario pronto deriva en chunga: "el viejo Recio se ducha...", "Es como si el viejo Recio comiera cerezas y escupiera descuidadamente los huesos por la comisura de los labios". Llenaríamos páginas con las chanzas del Club Alpino. Por otra parte, no hay que subestimar la función de esas bromas. Están ligadas al imperialismo del sujeto que contempla; son una prueba de dominio. El mundo es un juguete cósmico. En la cumbre del Etna, Alejandro Dumas imagina precisamente el *boliche cósmico*. Cuenta el ascenso como una sucesión de proezas. ¡Soportó un frío de 6° bajo cero! Una coza de su mula lo lanzó "a diez pies atrás". Ahí lo tenemos "frente al cráter, es decir, a un inmenso pozo de ocho millas de circunferencia". Ha llegado el momento de *jugar* con el mundo. "Su cráter no es sino una especie de cráter de aparato, que se conforma con jugar al boliche con rocas incandescentes del tamaño de las casas ordinarias" (A. Dumas, *Le spéronare*, t.I, p. 210).

Todos esos relatos heroicos que terminan en broma muestran claramente la necesidad de jugar con los valores, de devaluar lo que se acaba de valorar. Ludwig Binswanger (*Ausgewählte Vorträge und Aufsätze*, Berna, 1947, p. 209) ha señalado esa costum-

bre de *bagatellisieren* propia para relajar el drama, para desanudar mediante una sonrisa una garganta angustiada.

Mas, sin acumular los ejemplos tomados de aventuras reales, siguiendo nuestro método preferido, ofrezcamos un bello documento literario que puede servir de modelo para un Jerjes de la Montaña. Lo tornamos do una novela de D. H. Lawrence, *L'homme et la poupée* (trad., p. 110).

Veamos entonces la montaña desdeñada:

—Incluso las montañas le parecen afectadas, ¿verdad? —
Sí. Detesto su altura arrogante. Y detesto a la gente que se pavonea en las cimas fingiendo entusiasmo. Quisiera hacerla quedarse aquí, en sus cimas, y obligarla a tragar hielo hasta la indigestión... Le digo que detesto todo eso. ¡Lo odio!¹³

—Debe estar algo loco para hablar de ese modo —dijo ella en tono majestuoso—. La montaña es mucho más grande que usted.

—No —dijo él—, no, ¡no es más grande que yo!...

¡(Las montañas) son menos que yo!

—Debe padecer de megalomanía —concluyó ella.

Al leer estas páginas, nos sentimos muy lejos de las contemplaciones apacibles; parecería que el contemplador fuera víctima de las fuerzas que evoca, Cuando la reflexión pasa al personaje de Lawrence, éste "se asombra de la extraordinaria y sombría ferocidad" con la que había afirmado que "era más grande que las montañas". La razón, en efecto, y también la imagen visual, son principios sin fuerza

¹³ Cf. Pierre.-Jean Jouve, *La scène capitale*. p. 195. "No me gustan las montañas. Las montañas parecen hablarnos de moralidad."

cuando un alma se entrega a la propia dinámica de la imaginación, cuando el ensueño obedece a una dinámica del levantamiento. Entonces, el desafío, el orgullo, el triunfo vienen a contribuir a la *contemplación cruel*, contemplación que hallará gladiadores en los espectáculos más inanimados, en las fuerzas más tranquilas de la naturaleza.

Una página de Henri Michaux puede dar fe del carácter directo de la literatura contemporánea, que despeja todas las imposibilidades del realismo para encontrar la realidad psíquica primordial. He aquí, entonces, en su ataque enteramente directo, a un Jerjes de la Montaña (*Liberté d'action*, p. 29): Para hacer daño a una niña vieja, escribe Michaux:

basta la cólera más insignificante, siempre que era auténtica, pero atrapar una montaña ante sí en los Alpes, atreverse a atraparla con fuerza para sacudirla, ¡aunque fuese un instante! La grandiosa pesada que hacía un mes estaba ante nosotros. Eso es lo que evalúa o, antes bien, devalúa al hombre.

Mas para ello se necesita una cólera-cólera. Una que no deje una sola célula desocupada (siendo categóricamente imposible alguna distracción, por ínfima que fuese), una cólera que no pueda más. que ni siquiera pudiese ya retroceder (y casi todas ellas retroceden, dígase lo que se diga, cuando el trozo es desmesuradamente grande).

De cualquier maneta me habrá sucedido entonces una vez. ¡Oh! en aquel momento no tenía quejas contra aquella montaña, salvo su sempiterna presencia que me obsesionaba desde hacía dos meses. Pero aproveché el inmenso poder que ponía a mi disposición una cólera proveniente de una lanza esgrimida contra mi dignidad. En toda su plenitud, en su climax, mi cólera tropezó con aquella orgullosa montaña que. exacerbando mi furia, intensificándola, me lanzó, transportado.

impávido, contra la montaña como contra una masa que por ello realmente hubiese podido estremecerse.

¿Se estremeció? En todo caso, la así.

Ataque casi impensable, en frío.

Es mi *summum* de ofensiva hasta el momento.

Ningún comentario racionalista o realista se puede hacer sobre esta página. Es esencialmente una página del sujeto *imaginante*. Es preciso que el crítico literario parta de las imágenes dinámicas de la contemplación provocativa para apreciar la animación subjetiva, para evaluar su cólera ofensiva, todas las *proyecciones* de la cólera.

8

Vamos a buscar imágenes de dominio más apacibles. Con frecuencia las encontramos sobre algún promontorio ante el mar, arriba de la torre del campanario ante la ciudad, en la montaña ante la tierra infinita. Aportan múltiples matices a la psicología de la altura. Un estudio sobre las imágenes de la tierra debe considerar esas imágenes captadas desde un lugar elevado. En ellas hallaremos algún tipo de contemplación. Parecería que esa contemplación engrandeciera al mismo tiempo al espectáculo y al espectador.¹⁴ Brinda el orgullo de ver y despierta la idea de inmensidad. Veamos primero esta idea de imagen inmensa.

Si ponemos las imágenes en su verdadero lugar dentro de la actividad psíquica —antes de los pen-

¹⁴ Expresada por un filósofo, la idea cobra toda su simplicidad y toda su fuerza. En la *Histoire du matérialisme* de F. A. Lange (trad., t. II, p. 565) podemos leer: "Cuando desde cualquier punto elevado contemplamos un paisaje, todo lo nuestro está dispuesto a atribuirle belleza y perfección"

samientos—, no podemos dejar de reconocer que la primera imagen de la inmensidad es una imagen *terrestre*. La tierra es inmensa. Más grande que el cielo que no es sino un domo, una bóveda, un techo. Serán necesarios meditaciones y sesudos pensamientos para dar al infinito la Noche estrellada, para pensar verdaderamente, contra las imágenes ingenuas, en la prodigiosa lejanía de los astros. ¿Cómo podría el sol ser más grande que la tierra cuando el soñador lo ve, cada amanecer, *salir* de la tierra y luego, por la noche, *entrar* en la montaña? Naturalmente, el Mar todavía es la Tierra, una Tierra simplificada y, para una meditación casi elemental, una Tierra resumida en su atributo de inmensidad. Tenemos ahí un ejemplo de grandeza absoluta, de una grandeza sin comparación, pero concreta, inmediata. La inmensidad es entonces una imagen primigenia.

Esta idea de *imagen inmensa* permite comprender cómo se integran en una misma y única Tierra los espectáculos de una infinita variedad. El nómada se desplaza, pero siempre está en el *centro* del desierto, en el centro de la estepa. Hacia dondequiera que volvamos la mirada, los diversos objetos podrían captar una atención particular, pero una fuerza de integración los vincula a un círculo común que tiene como centro al soñador. Una mirada "circular" envuelve todo el horizonte. Nada hay de abstracto en esa vista circular hacia la inmensidad de la llanura. La mirada panorámica es una realidad psicológica que cada cual revivirá intensamente con sólo aceptar tener el cuidado de observar. Con su ojeada al

horizonte, el soñador toma posesión de la tierra entera. *Domina* el universo y habremos olvidado elementos importantes de la psicología de la contemplación si no estudiamos esa extraña y banal *dominación*.

En este primer contacto con la inmensidad, parecería que la *contemplarían* encontrara ya el sentido de un repentino dominio de un universo. Al margen de cualquier pensamiento filosófico, por la sola fuerza del reposo en la tranquilidad de las llanuras, la contemplación instituye al mismo tiempo al ojo y al mundo, a un ser que ve, que goza al ver, que considera *bello ver*, y, ante él, un inmenso espectáculo, la tierra inmensa, un universo que es *bello de ver*; así fuese lo infinito de las arenas, fuesen los campos labrados. Y el que así contempla obtiene el mérito de una bella visión. "*Ver lejos* es el sueño del campesino", dice George Sand.¹⁵ Y en su libro *Les Alpes et les Pyrénées* (p. 187), Victor Hugo muestra el efecto de la tranquila inmensidad de un paisaje en el alma: el paisaje contemplado en su paz lejana hace surgir en la propia alma, dice el poeta, ese paisaje íntimo al que se llama el ensueño. En *L'homme qui rit*, escribe también (t. I, p. 148): "El mar observado es un ensueño".

Una suerte de onirismo panorámico responde así Ala contemplación del paisaje cuya profundidad y cuya extensión parecen atraer los sueños de lo ilimitado.

No es entonces de extrañar que esta contemplación de la tierra inmensa suscite en el contemplador actitudes de Mago, liemos hablado del *complejo espectacular* de Victor Hugo. Pero lo único que hace el

¹⁵ George Sand, *La vallée nope*, p. 219.

poeta es obedecer a una ley de agrandamiento mutuo de las fuerzas íntimas y de las fuerzas nanuales. Reacciona ante una especie de complejo de Atlas de lo ilimitado. Y Charles Bandouin comprendió exactamente el carácter *normal* del complejo espectacular en un gran contemplador. No vaciló en hacer hincapié en la *pequenez psicológica* que encierra la fácil acusación de *pose*. Esa *pose* es normal y es bella ante el espectáculo *imponente* y espléndido. "Por teatrales que sean, a aquellas fotografías que Hugo hizo que le tomaran su hijo o Vacqucrie en Jersey, en su actitud de 'mago' dialogando con el infinito, no les falta verdadera belleza." Extraña belleza del vidente que todos captamos, ¡aunque critiquemos su orgullo! Por lo demás, ¿no hay cierta inmodestia al acusar a otros de orgullo a propósito de una simple actitud? ¿Qué debemos pensar de la severidad de Meredith hacia Byron, quien, al pie de los Alpes, se da el lujo "de contemplarse contemplado por los montes eternos",¹⁶ cuando precisamente el poeta cumple con su función de contemplador, haciendo tan sensible la dialéctica de la belleza del espectáculo y de la belleza del vidente?

Un contemplador como Victor Hugo debía apreciar por instinto el que, en sus instantáneas, la fotografía pudiera fijar instantes tan metafóricos.¹⁷ Por consiguiente, debemos felicitarnos de que el poeta se haya incluido en el paisaje. De ese modo nos

¹⁶ Citado por Galland, *George Meredith*, p. 109.

¹⁷ ¿Es necesario señalar que *el complejo espectacular* ahora forma parte de nuestras costumbres de turistas" No hay excursión sin fotógrafos. Como señala Charles Baudouin, la cámara fotográfica sustituye la caja verde del botánico aficionado. Deseamos transformar el mundo en un catálogo de nuestras imágenes. Y nos frustra unir nuestra imagen a las imágenes que nos gustado ver.

deja señalado el *centro* de la contemplación y su actitud *teatral* viene a ayudarnos a *efectuar* la talla humana del paisaje natural. Las metáforas no nacieron de la nada; es preciso juzgarlas en su forma primigenia y no en sus formas desgastadas: si se habla del teatro de la naturaleza, es absolutamente necesario que un actor venga a representar en él un papel teatral. Todo se engrandece entonces en la escenografía y en los papeles. El orgullo espectador, el orgullo de ver, de *ver solo*, de ser el Vidente universal, es "aumentativo" de la belleza, un aumentativo de la propia inmensidad. Una conciencia de inmensidad hace así del escritor romántico un héroe de la contemplación. Por su puesta en escena, pone en juego una imaginación de rebasamiento. Mediante este rebasamiento, esa imaginación entrará en comunicación con la tierra inmensa. A menudo lo hará con ingenuidad y torpeza, obedeciendo a trivialidades si es literaria, dando precisiones intempestivas si se cree científica. (Pronto daremos ejemplos de unas y otras.) Y, sin embargo, pese a sus ingenuidades y sus torpezas, la imaginación hallará a veces grandes imágenes simples, imágenes tan naturales que conmueven y entusiasman — ¡eminente dialéctica! — infaliblemente a todos aquellos que gustan de seguir, sin espíritu crítico, la pendiente natural del ensueño ante un espectáculo de inmensidad. Estudiando esas imágenes veremos cómo la imaginación también se *compromete*.

Pero no se puede ver a lo lejos de cualquier lugar, no se toma posesión de la tierra inmensa sin un punto fijo. Se necesita que el poeta que sueña para nosotros nos indique su pedestal, la altura, el promontorio o simplemente el *centro* en que se centraliza la voluntad de dominio. Demos al punto un ejemplo.

En sus *Notes d'un voyage Bretagne*,¹⁸ Andié Gide describe "como una emoción aún desconocida" esa toma *central del paisaje*:

Me parecía que el paisaje no era sino una emanación de mí mismo proyectada, una parte de mí enteramente vibrante o, antes bien, como yo sólo me sentía en él, me creía su centro, él dormía antes de mi llegada, inerte y virtual, y yo lo creaba paso a paso percibiendo sus armonías; yo era su propia conciencia. Y avanzaba maravillado por aquel jardín de mi sueño.

Naturalmente, *los centros* de la contemplación no son puntos geométricos. En cierto modo deben tener el poder de fijar al soñador; deben permitirle la concentración del ensueño. De esa suerte, el soñador de la inmensidad gusta de sentarse ante el océano en la *silla de piedra*. Allí medita el pastor en *Los trabajadores del mar*, allí esperará Gilliat la muerte al final de esa gran epopeya de la injusticia humana. La *roca* es indispensable para contemplar el mar. La contemplación está mal fijada en las playas. Hay que *anidar* en un hoyo del acantilado para *dominar* a las fuerzas del Océano. Así lo exige la dialéctica elemental del centro y de la contemplación. En seguida señalaremos esta obsesión tan clara en una página en que Maurice de Guérin habla de su necesidad de contemplar el Océano mientras se oculta en una gruta profunda excavada en las rocas de la costa. El soñador de la inmensidad es entone es un ojo en la propia órbita de la roca. Volvemos a encontrar el *ojo fijo* de las grutas, el *ojo fijado* por el inmenso espectáculo, en pocas palabras, el *ojo meditativo* de la propia Tierra.

¹⁸ Ahdré Gide, *Oeuvres complètes*, t, I, p. 9

Pero vamos a estudiar con mayor detenimiento la relación entre esa concentración del ensueño y las evasiones del ensueño panorámico. Vamos a presentar imágenes del *dominio* de la contemplación.

Desde un lugar que *domine* la llanura, el soñador puede recibir muchas impresiones de dominio. En los lugares elevados experimentamos cierto consuelo. Cuando menos, dominamos la llanura, los campos. Para el que toma sus sueños de la naturaleza, la menor colina está *inspirada*.

Desde una torre elevada, desde un torreón, el soñador a veces recibe una *función de vigía*. Desde lo alto, *se cuida* el campo, se vigila a algún enemigo que pudiera aparecer en el horizonte. Qué duda cabe de que esos ensueños dan fe de una cultura histórica pueril. Pero, además, no nos explicamos que sean tan frecuentes, no apreciaríamos su cabal sentido si los refiriéramos simplemente a recuerdos escolares. Parece ser que existe una razón más profunda para la conservación de esa imagen de vigía. Por lo demás, siempre nos encontramos con la misma conclusión: para que una imagen tan pobremente valorada se conserve tan bien, ha sido necesario que reciba, desde su aparición, un valor eminente. El aislamiento en lo alto de la torre consagra al soñador al mismo tiempo como vidente y como vigilante. En *Le carillonneur*, Georges Rodenbach ha señalado ese *dominio* polivalente (p. 24): "Confusamente, había soñado desde largo tiempo atrás en aquella vida de vigía, en aquella vida solitaria de guardafaros...", dice Rodenbach hablando de su personaje en lo alto del campanario. Se puede sentir una oscilación entre la impresión del campo apacible y la del campo protegido. En este ensueño que aporta el dominio

enteramente plácido sobre la llanura aparece el sentimiento de que el soñador es el protector de la paz de los campos.

Ese *dominio* del paisaje contemplado, esa *loma de posesión* del paisaje dominado, se expresa de manera muy pausada en dos versos de W. Cowper:

*I am monarch of all I survey;
My right there is none to dispute.*

[Soy monarca de todo lo que contemplo;
mi derecho al respecto nadie lo disputa.]

Y si algún paseante extraño llega a ponerse en el lugar desde el cual nos gusta contemplar el paisaje, nos parece, como dice Jean-Paul Sartre, que nos "roban el paisaje" (*L'être et le néant*, p. 311). Nos roban nuestros valores de originalidad, todos los valores panorámicos que sancionan el genio de nuestra visión. Se nos escamotean nuestros poderes de pintor en potencia, por más que no sepamos tomar el pincel, se plagia íntimamente nuestro cuadro predilecto.

Será posible hablar entonces de *contemplación monárquica*. Es una ley de la imaginación de la altura, formada en la contemplación de las alturas. Como dice Melville (*Moby Dick*, trad., p. 398): "Siempre hay algo de egoísmo en las cimas de las montañas y en las torres, tanto como en todas las cosas grandes y altas". Una vez que hemos aislado esa contemplación monárquica, vemos mil variaciones suyas en la obra de los poetas. Fácilmente podemos entonces hacer de ella un teína de psicoanálisis. La voluntad de poder acoge ingenuamente esa imagen.

A veces, esa impresión de dominio se transforma de una manera muy rápida. Uno de los ingenuos orgullos del montañés radica en contemplar, desde la cima, *la pequeñez del ser humano*. Los hombres que caminan a lo lejos por las calles de la aldea ahora son pigmeos. No cabe duda de que ésta es una observación tan banal que difícilmente nos atrevemos a usarla en literatura. Sin embargo, Volney escribe sobre los montes del Líbano:

Atraída por distintos objetos, la atención examina con detalle las rocas, los bosques, los torrentes, las laderas, las aldeas y las ciudades. Experimentamos un placer secreto al considerar pequeños aquellos objetos que hemos visto tan grandes.¹⁹

Tampoco Loti desdeña esa imagen.²⁰

Y un hormigueo negruzco se insinúa allí por toda la hierba; la agitación de una nube, pensaríamos primero, en las alturas de donde pasa nuestra caravana; pero son nómadas, reunidos ahí por legiones, mezclados en desorden con su ganado.

Si se considerara que señalamos con ello una simple banalidad, responderíamos que tiene una función muy sintomática en el inconsciente del escritor. Loti insiste al respecto en otra página, tras haber destacado precisamente impresiones de fácil dominio. Subió a cimas tales que los demás seres humanos ya no son más que insectos y moscas (p. 55): "Lo dominamos todo", dice,

¹⁹ Volney, *Voyage en Égypte et en Syrie*, 1825, t. I, p. 265.

²⁰ Loti, *Vers Ispahan*, p. 46.

nuestros ojos se llenan de inmensidad como los de las águilas que planean; nuestros pechos se ensanchan para aspirar más aire virgen... La hierba (en el lejano valle), tan verde, se ve perforada por puntos negros, como si nubes de moscas se hubieran abatido sobre ella: ¡los nómadas!

Quien contempla desde una cima es un "águila", un gran solitario que respira "el aire virgen". Quienes son vistos en las hondonadas son hormigas, insectos, moscas. "Hormiguean". ¿De qué modo se puede alimentar mejor un *complejo de superioridad*? ¿Hay alguna manera más fácil de saborear las mieles del orgullo sin razones valederas, sin valor?

Mas, independientemente de cualquier estudio psicoanalítico sobre un escritor, debemos darnos cuenta de que esas imágenes "imaginan" por sí solas. Nos encontramos ante una acción normal de "gulliverización". Lo que se empequeñece nos engrandece. Pero ése no es únicamente un cambio de escala, todas las valoraciones se ponen a la obra. En *Les sentiments d'infériorité*, libro de F. Olivier Brachfeld,²¹ hallaremos numerosas observaciones sobre la gulliverización. En un libro sobre las imágenes, sólo teníamos que señalar la atención ingenua hacia esos cambios de escala.²²

10

Como hemos visto, las imágenes de la gravedad y las imágenes de la altura se presentan como eje a las

²¹ Éditions du Mont-Blanc, Ginebra.

²² Cf. nuestro artículo: "Le Monde comme caprice et miniature", *Recherches philosophiques*, III, 1933.

imágenes más diversas, como un eje que da imágenes diferentes según el sentido de la trayectoria, imágenes de caída e imágenes de levantamiento, imágenes de la pequeñez humana e imágenes, de la majestad de la contemplación. En cuanto se les adjunta su dinamismo inicial, esas imágenes se pluralizan aún más, se diversifican por su *propia intensidad*. En su libro *Esquisse d'un système des qualités sensibles*, Jean Vogué concluye con toda razón (p. 141): "El peso se ha constituido en verdadera dimensión de las cosas". Es sobre todo una dimensión de las imágenes; o, para decirlo de otro modo, mediante el peso concedido por la imaginación las cosas imaginadas cobran la dimensión de la altura o la dimensión de la; ravedad. La imaginación ante el mundo de objetos por reimaginar, por animar, juega sin fin a las prendas, complaciéndose en distinguir, según el humor, o que irá a los abismos o lo que ha de volar al cielo.

*Dans la vie infinie on monte et l'on s'élance
Ou l'on tombe; tout être est sa propre balance.*

(En la vida infinita subimos y nos elevamos
o bien caemos; cada ser es su propia balanza.)

Víctor Hugo, *Ce que dit la bouche d'ombre*

En cierto modo, la antítesis aquí es dinámica: lo alto dinamiza a lo bajo, lo bajo dinamiza a lo alto. Esa reciprocidad en ambas direcciones es sentida por

ibemont-Dessaigues, quien escribe en *Ecce Homo*:

*Mais qui redoute le gouffre va au gouffre, et le
Prince des Ténèbres est là pour suivre l'aventure.*

.....

Du ciel il faut tomber, de la tombe il faut monter.

*Où donec est le niveau de l'homme? Ô ténèbres, il
n'est pas de place pour l'homme.*

[Mas quien teme al abismo va al abismo y el
Príncipe de las Tinieblas está allí para seguir la
aventura.

.....

Del cielo hay que caer, de la tumba hay que subir.
¿Dónde está entonces el nivel humano? Oh tinieblas,
no hay lugar para el hombre.]

Por otra parte, en cuanto se asocian valores morales a las imágenes dinámicas, es posible encontrar las intuiciones más curiosas. Podemos decir que, para Franz von Baader, la *tierra* fue creada para *detener* una caída. La palabra *terra* leída al revés da la palabra *arrét*. Por la creación de la tierra. Lucifer fue "tartarizado", el ángel rebelde fue bloqueado bajo tierra (cf. Susini, tesis, t. II, p. 309).

Entonces es preciso dar sistemáticamente un *peso imaginario* a las imágenes materiales, examinando su influencia sobre la imaginación en una dialéctica del abatimiento y del enderezamiento. De esa suerte formaremos correspondencias baudelairianas generalizadas que, para la coherencia de la voluntad, desempeñarán el misino papel que las correspondencias baudelairianas del famoso soneto para la coherencia de los temas de la sensibilidad. Basta con pensar en el gran número y en la monotonía de las imágenes que sueñan en torno al *plomo* para ver cómo ponen en correspondencia a todos los elementos de una psicología de la gravedad. Otras imágenes son más variarías y menos absolutas porque interviene la voluntad de enderezamiento.

Es explicable que la gravedad sea la fuerza fundamental que llevó a Schopenhauer a atribuir voluntad a la propia materia. Para él es finalmente *la voluntad primigenia*, la voluntad más obtusa y por consiguiente la más fuerte. Schopenhauer se hallaba tan confiado en el realismo de la voluntad que pasó por alto el realismo de la imaginación. Sin embargo, vio con gran perspicacia cómo participamos en esa dialéctica del abatimiento y del enderezamiento que caracteriza a la imaginación de la gravedad. Podemos decir que el pilar es para él una ilustración del *mito de Atlas* y que al contemplar el pilar sensibilizamos un *complejo de Atlas*. Atlas es un pilar del cielo, el pilar es un Atlas del techo.

Si queremos comprender el pensamiento mitológico, si deseamos conservar en la mitología sus valores de síntesis, nos parece muy importante dejar a las imágenes primitivas en su movilidad, en sus valores de intercambio. Arbois de Jubainville dice muy atinadamente (*Les premiers habitants de l'Europe*, t. II, p. 25): "Atlas, cariátida animada y masculina, es doblete de $\chi\acute{\iota}\omega\gamma$ columna." Mas, en la obra de todos los mitólogos racionalistas, ese doblete se traduce a la lengua realista de la columna. A esos historiadores les parece que la imagen de una bóveda del cielo sostenida por cuatro columnas es más *razonable* que un cielo llevado a costas por hombres (*cf.* Alexandre Krappe, *La genèse des mythes*, trad., p. 265). Recordamos entonces los esfuerzos de los historiadores geógrafos por fijar la ubicación de las *Columnas de Hércules*. A decir verdad, la compleja psicología del mito se expresa mejor si se entiende en todos sus sentidos la idea de *doblete*, si se acepta suscitar en una sola imagen al mismo tiempo las perspectivas objetivas y las resonancias subjetivas, si se acepta lle-

gar al fondo del inconsciente para encontrar todos los sueños de la "cariátide masculina". Por otra parte, ¿por qué borrar un componente de una imagen primigenia? En realidad, Arbois de Jubainville también evoca a los montes Atlas como sostenes del cielo. El hombre, la columna, el monte, trátase entonces de un *triple* que debe servirnos para hacer la cuenta de los ensueños cosmogónicos relativos al apoyo de la bóveda celeste. En ese triplete debemos dispersar las metáforas primitivas. Por él podemos determinar el movimiento de las metáforas, comprender lo que hay de natural en ellas. Nos gusta empezar nuestros libros de Historia de Francia — ¡extraña pedagogía! — diciendo a nuestros niños: "Nuestros antepasados, los galos, sólo temían una cosa, que el Cielo les cayera en la cabeza". ¿Qué son estas *palabras* de personas mayores en un alma infantil? Sabemos que la *bóveda celeste* es un término, nos sentimos inclinados a pensar que las leyendas son palabras. El *triple* hombre-columna-monte ya no es para nosotros más que una correspondencia de palabras. Si una de estas palabras es una cosa, todo cambia. Si verdaderamente es posible temer que el techo del cielo se derrumbe, el pilar que nos protege es un héroe.

El espectador que se adentra en esas imágenes participa en el trabajo del pilar, en su sufrimiento, en su fatiga o, en otros casos, en su varonil orgullo. De tal suerte, Loti se apiada de las piedras abatidas. En *La mort de Philae* (p. 246), vio, ante la Tebas egipcia, ese sentimiento de esfuerzo y de aplastamiento de los pilares: "Estas piedras... expresan la fatiga de abatirse unas bajo el peso de las otras desde hace milenios... ¡Oh! ¡Las de abajo sostienen la carga de apilamientos formidables!"

Si reconociéramos que el pilar no soporta nada o que funciona con peso falso, toda la *majestad* de una obra arquitectónica sería irrisoria. Los monumentos pueden tener así sus comicastros. Es necesario que el "pilar viviente" —pues todos los pilares son vivientes en las correspondencias baudelairianas del esfuerzo— cumpla *sinceramente* con su tarea de enderezamiento: "La alegría que sentimos al contemplar una obra arquitectónica", dice Schopenhauer,

se vería súbita y singularmente menguada, si llegáramos a descubrir que está construida de piedra pómez. Difícilmente nos sentiríamos menos decepcionados al saber que fue construida de simple madera, cuando nosotros la suponíamos de piedra.

En cierto modo, esa decepción detiene todos los ensueños de *la voluntad de soportar*. Nuestra imaginación ve súbitamente que sus fuerzas de enderezamiento imaginario se equivocan de objeto. Por ese solo hecho, nuestro ser íntimo se hace adinámico. Piensen lo que piensen los psicólogos que hacen de ella una facultad ilusoria, la imaginación no quiere equivocarse también asumiendo el papel de los atletas que trabajan con pesas huecas.

Una vez más, por esa necesidad de sinceridad que aquí podríamos llamar la sinceridad en las cosas, resulta ser un compromiso total del ser que imagina. Se nos podrá objetar que el ser entero se compromete entonces por nada, por una ilusión efímera. Pero una imagen efímera amasa tantos valores en un instante que con razón se puede decir que es el instante de la primera realización de un valor. Así, no vacilamos en decir que la imaginación es una función primigenia del psiquismo humano, una fun-

ción de punta, desde luego, a condición de considerar a la imaginación con todos sus caracteres, con sus tres caracteres formal, material y dinámico. Como dice Leo Frobenius (*Histoire de la civilisation africaine*, trad., p. 21): "Una obra no nace únicamente de un *punto de vista*, sino también de un *juego de fuerzas*". Por consiguiente se le debe considerar al mismo tiempo en sus líneas y en sus tensiones, en sus impulsos y en sus pesos, con una mirada que ajuste las superficies y con un hombro que soporte los volúmenes, en pocas palabras, con todo nuestro ser tonalizado.

11

Hemos dedicado todo un capítulo de nuestro último libro al método psicoterapéutico de Robert Desoille. Hemos demostrado que la esencia de este método era una curación para los ensueños dirigidos de los psiquismos más o menos cargados, más o menos divididos. Esos psiquismos perturbados tienen necesidad tanto de ser descargados del peso de las preocupaciones como de ser unificados mediante una línea de conducta un tanto libre y más recta. El método de Robert Desoille hace frente a esa doble tarea ofreciendo al psiquismo lamentablemente atrapado una línea de imágenes que, por sus acciones conscientes, desempeñan la función de consejos de liberación. En resumidas cuentas, el método se basa enteramente en un *enderezamiento de la imaginación*. Una imaginación enferma, débil, vacilante y bloqueada puede ser devuelta a su eficacia saludable mediante imágenes bien dirigidas. Cuando la imaginación va, todo va. El psiquismo entero recobra valor, la vida renueva metas, la pasión recupera la esperanza.

Teniendo en adelante la imaginación un porvenir de imágenes, por el sueño todo el psiquismo humano se pone nuevamente a funcionar en sus funciones humanas más características: las funciones de porvenir, las funciones que dan al porvenir una causalidad psicológica.

Frente a un espíritu trastornado, el sentido común invenciblemente se orienta a *demostrar* la falsedad objetiva de los juicios perturbados. El método de Desoille —el más discreto de todos los psicoanálisis— se conforma con *mostrar* al enfermo imágenes simples reconocidas como saludables merced a una larga práctica. Oponiendo imágenes a imágenes, ese método permanece *en un medio simbólico*; respeta el anonimato de los símbolos, cosa que no siempre hace el psicoanálisis clásico que corre a la *significación* clara del símbolo y que, de ese modo, se apresura a desenmascarar las fuerzas simbólicas. A nuestro parecer, el método de Robert Desoille tiene la ventaja de una verdadera homogeneidad simbólica; es verdaderamente homeopatía mental. En comparación, el psicoanálisis clásico correspondería a una alopatía mental: opone a símbolos súbitos conceptos que muestran, claro como el agua, el origen social de los traumatismos. Pero, entregado por entero a la historicidad de la vida efectivamente vivida, el psicoanálisis clásico olvida esa impregnación legendaria que aporta todo psiquismo humano, esa sensibilidad casi nativa en los símbolos. ¡Es preciso que *los símbolos de la maternidad* sean fuertes para que un niño no reciba el traumatismo de una mirada dura, de una mirada indiferente, de una palabra descuidada!

Mas no queremos, en la presente obra, retomar totalmente la exposición de ese problema. Insistimos en él porque la técnica de Robert Desoille ha sido profundizada aún más luego de la publicación de su primer libro: *Exploration de l'affectivité subconsciente par la méthode du rêve éveillé* (París, 1938), libro que era nuestra única fuente de documentos en el momento en que escribíamos *El aire y los sueños*. En la segunda obra de Desoille: *Le rêve éveillé en psychothérapie*, en cierto modo la técnica acaba de ser duplicada. En tanto que, en el primer libro, los sueños sugeridos en su mayor parte eran, *sueños de ascenso* que caían dentro del campo de la psicología aérea, el nuevo libro contiene también *sueños de descenso*, de suerte que puede servirnos para precisar algunos puntos de la *psicología de los abismos* que deseamos esbozar en la presente obra y en la obra siguiente.

Así, en el método completo del sueño de vigilia, antes del *sueño de ascenso* que propondrá una *unidad de porvenir*, aconsejaremos un *sueño de descenso* para ir a desanclar un psiquismo excesivamente vinculado a un pasado doloroso. Es necesario ayudar al sujeto, por medio de las imágenes, a descubrir el nudo secreto que estorba su impulso.

Para esos sueños de descenso, la psicología terrestre naturalmente ofrece buenas líneas de imágenes. Por ejemplo, Robert Desoille propone a un sujeto aprovechar una fisura para "entrar" en las rocas, la menor separación para "deslizarse" en un cristal. Súbitamente, el sujeto que realiza ese esfuerzo imaginario para entrar en una intimidad de la materia dura descubre en su propio psiquismo, pero siempre en forma de imagen, una especie de concreción mo-

ral, un quiste moral, que será preciso disolver y dividir. Descendiendo mediante la imaginación en una cosa, el sujeto ha descendido en sí mismo. Pero nuestro resumen didáctico no consigna adecuadamente la *situación gráfica* y se necesita cierto número de sesiones de sueños de vigilia para experimentar cómo se puede poner a un sujeto en *situación gráfica*, en *puro medio simbólico*. Entonces realizamos una especie de síntesis de imaginación y de moralidad. Leyendo la obra de Desoille, pensamos en esas "pequeñas imaginaciones de virtudes" cuya eficacia alababa San Francisco de Sales a inadame Chantal (*Oeuvres complètes*, t. V, p. 462). No se trata de *alegorías* hechas *a posteriori*, siempre bajo el signo del artificio, verdaderamente se trata de *imágenes* descubiertas por el inconsciente en el inconsciente.

Esa *entrada* en un *ser de la tierra*, como un cristal o una roca, con frecuencia es una etapa anterior a un descenso más profundo, en una zona inconsciente más oculta. *Descendiendo* lo suficientemente abajo en el psiquismo, mediante una suerte de desarrollo natural, el sueño gráfico encuentra, incluso por debajo de los sedimentos de la vida personal, el terreno arcaico, los arquetipos de una vida ancestral; como dice Giraud de las alucinaciones provocadas por el *haschis*, el sueño natural hace "una expedición subencefálica". Finalmente, no es raro en absoluto que, en su sueño de descenso, el sujeto encuentre a las potencias infernales, al diablo, a Plutón, a Proserpina. El lector que no haya practicado el sueño de las profundidades tal vez considere que son simples recuerdos de la educación o que incluso es la huella de las mitologías aprendidas en la escuela. A decir verdad, siempre resultará difícil separar el *saber* y los *sueños* puesto que es absoluta-

mente necesario expresar al uno y a los otros en *un* lenguaje común. Pero si verdaderamente nos ponemos en *situación gráfica*, en realidad observamos imágenes que *buscan su nomine*; la designación efectiva a veces es vacilante: la cosa existe entonces antes del nombre. Quien ha podido encontrar las imágenes de potencias infernales, que forman una especie de andrógino en el que se conjugan Plutón y Proserpina, tiene la confusa impresión de que revive una imagen de profundidad, una imagen antecesora de las mitologías enseñadas que distinguen a las divinidades de Plutón y de Proserpina, que designan a Plutón y a Proserpina mediante atributos sociales y familiares. Marcado por un signo *chthoniano*, *anteplutoniano*, en ciertos sueños de profundidades es sensible un *complejo infernal*.

Por consiguiente, nos ha parecido que el *verticalismo* de la filosofía de Desoille tiene su honda raíz en una exploración de las profundidades oníricas. Indiquemos los cinco niveles a través de los cuales se desarrolla la técnica completa del sueño de vigilia, rogando al lector que lea de abajo a arriba la lista siguiente:²³

5. Las imágenes místicas celestes.
4. Las imágenes mitológicas superiores.
3. Las imágenes del inconsciente personal.
2. Las imágenes mitológicas inferiores.
1. Las imágenes místicas infernales.

Pero es preciso insistir en el hecho de que los diferentes niveles son *atravesados*, sea en un sentido, sea en otro, de suerte que "esas imágenes no son in-

²³ Cf. Robert Desoille, *Le rêve éveillé en psychothérapie*, p. 297

dependientes unas de otras". Nos apresuráramos a decir que la importancia psíquica dinámica de las imágenes depende de las desnivelaciones que ellas instituyen, de tal manera que la imagen se presenta siempre como un descubrimiento de desnivelaciones, sea en tanto que elevación hacia una existencia más ligera y más libre, sea en tanto que profundización hacia un ser más compacto y más fijo. Un cambio en el ser de la imagen basta para invertir el movimiento. Un sujeto que sueña con una paloma contamina su sueño de vuelo con la imagen de un murciélago; al punto experimenta "un vuelo de caída". No siempre es fácil mantenerse a un nivel de imágenes determinado, vivir, como dice Desoille, en *un estilo de imágenes*, expresión que debe destacar de paso un filósofo que se imponga como tarea estudiar las imágenes literarias.

Cada uno de esos niveles es una instancia particular, una instancia prohibida. Desoille recuerda que los ocultistas hablan de defensor del umbral. En las exploraciones de las profundidades psíquicas volvemos a encontrar a esos defensores del umbral, a esos dragones que el héroe tiene que vencer. Podríamos ver copias atenuadas de ellos en cada desnivelación. Todos los paraísos y todos los infiernos tienen portero. Todos los castillos de la meditación íntima tienen sus murallas. Pero nosotros no vamos con frecuencia al centro de nuestra intimidad, a menudo no nos gusta descender en nosotros mismos o, cuando menos, difícilmente descendemos hasta la bodega más secreta. Todos los que dicen hacerlo no lo hacen. "Igitur descende las escaleras del espíritu humano, va al fondo de las cosas como 'absoluto' que es" (Mallarmé).

No es rara una negativa a bajar. Un personaje de

Hermán Melville dice:²⁴ "¡Maldita sea la hora en que leí a Dante!" Fierre, un alma desdichada, que pierde lentamente el amor de su madre en una rivalidad progresiva, se niega a descender en sí mismo, a seguir a Dante por los infiernos designados por pasiones, como todo infierno íntimo. Y lo más sorprendente en la terapéutica del sueño de vigilia es que quienes sufren en las profundidades inconscientes son los que mayor dificultad tienen en explorarlas. Los sujetos normales descienden más rápido a las representaciones mitológicas. Desoille dice que para eso bastan tres o cuatro sesiones de sueños de vigilia, mientras que sujetos abrumados han pedido una docena de ellas (Desoille, *loc. cit.*, p. 139).

13

Una de las características que más nos han impresionado en la técnica del ensueño hacia el infierno, tal como la practican Desoille y sus discípulos, es la facilidad con la cual el soñador acepta, en su sueño, la compañía de su terapeuta. Dentro del propio estilo del psicoanálisis, tenemos allí un tipo de transferencia sumamente simple que a nuestro entender corresponde a una gran verdad humana. Se diría que la psicología de las profundidades en verdad tuviera necesidad de un mentor. No podemos conocernos bien a bien íntimamente porque nos ocultamos a nosotros mismos formas ya oscuras por naturaleza y que sin embargo actúan en nosotros. Nos encontramos mal situados para conocer nuestros propios secretos; tropezamos desde los primeros

²⁴ Melville, *Pierre*. trad., p. 49.

peldaños que descienden en nuestro infierno. La primera imagen gesticulante es para nosotros un cancerbero aterrador. Es necesario el guía que nos diga: "Peores cosas verás. No tiembles. Estoy contigo". A decir verdad, trátase de desaprender el miedo, en cierto modo un miedo íntimo, un miedo hecho de nuestras tentaciones, un miedo que se asusta de nuestros propios instintos. Los monstruos que encontramos no hacen más que exteriorizar algunas fuerzas que nos atormentan. Ayudándonos a señalarlas, el guía nos ayuda a vencerlas.

En esos infiernos hallaríamos con bastante facilidad los infiernos excremenciales que habíamos señalado en las visiones de Strindberg a propósito del lodo. Antes de las exploraciones imaginarias, Desoille precisamente acostumbra pedir a sus sujetos que se pongan en la imaginación una "escafandra". No cabe duda de que esta palabra tan poco onírica debería aclararse en términos oníricos. Pero a las claras se siente que es necesario "ponerse guantes" para hurgar en las profundidades del inconsciente. En el ser humano, esas profundidades no son los pantanos que, al decir del poeta, "están cenagosos desde hace mil años" (Verhaeren, *Les visages de la vie*, p. 342).

En resumen, la técnica del sueño de vigilia es ahora una explotación de todas las imágenes de la vertical.

Se necesitan líneas de imágenes para descender; esas líneas se encuentran por los sueños de la imaginación subterránea.

Se necesitan líneas de imágenes para volver a subir. Este ascenso no puede lograrse sin un deslastre de las grandes culpas, de las grandes penas. En ello puede ayudar un manejo de las imágenes dinámicas y materiales de la tierra.

Se necesitan líneas de imágenes para desprenderse de las preocupaciones cotidianas, para subir a una región en que se pueda aprender la física de la serenidad. Como es natural, las imágenes aéreas son más eficaces en este último viaje.

Y qué mejor garantía del valor al misino tiempo moral y psicológico del método completo del sueño de vigilia que este pensamiento de Kant: "En el conocimiento de sí mismo, sólo el descenso a los infiernos puede conducirnos a la apoteosis".²⁵

14

Cuando estudiamos los sueños de ascenso en el método de Desoille, nos sorprende la constancia de las correlaciones luminosas. Podría decirse que el cénit imaginario humano tiene una tonalidad azul y oro; la luz dorada invade el cielo azul en cuanto el soñador se eleva. Son innumerables los textos poéticos.

Los colores de abismo han sido menos estudiados. Parecería que el *negro de abismo* lo borrara todo y que finalmente la caída tuviera sólo un color: el negro. Este simbolismo simplificado es la ruina de la imagen simbolizante. Para examinar la vida coloreada de las imágenes de abismo, habría que buscar todo lo que colorea al negro, habría que estudiar en los pintores todo aquello que *oscurece* los colores. Mas debemos quedarnos en nuestro punto de vista de filósofo lector y limitarnos a los documentos literarios. ¿De qué manera hacer sentir en-

²⁵ Kant, *Éléments métaphysiques de la Doctrine de la Vertu*, trad. Barni, 1885, p. 107.

tonces que todo lo que *oscurece* los colores nos *hunde* en un mundo subterráneo? ¿Cómo vivir las tinieblas do abismo que necesariamente nos abisman? Hay tinieblas verdes y tinieblas rojas, tinieblas del agua profunda y tinieblas del fuego subterráneo. El negro final conserva entonces rastros del elemento fundamental. La imaginación encuentra su abismo en el elemento material que la particulariza. Pero las *caídas coloreadas* presentan mil matices individualizados por los poetas. Daremos un ejemplo muy particular al respecto. Para ello utilizaremos la tesis de la señora Sophie Bonneau sobre *L'univers poétique d'Alcxandre Blok*.

Tras estudiar en la obra de Blok la psicología ocasional, Sophie Bonneau muestra la revolución que condujo al poeta al mundo del mal. Las avenidas del mal nos son reveladas como mundos sensibles: *los mundos violeta* (p. 128). Y la señora Bonneau nos informa de las confidencias de un amigo que habla de Blok:

Trató de expresarme que entonces había llegado a un sorprendente y muy importante conocimiento interior: ese conocimiento estaba ligado a la impresión recibida de un *color violeta oscuro* que olía fuertemente a violetas... Con ese color asociaba una nueva era de sus propios conocimientos... Con emoción, trataba de decirme cuánto había aprendido viviendo en ese matiz violeta oscuro con fuerte olor a violetas; aquel matiz extrañamente lo había llevado lejos del pasado; y ante él se había abierto un mundo inmenso entre todos, nuevo, sumamente oscuro y violeta... Mientras que Block, lentamente y con emoción, me insistía en la impresión recibida de aquel color violeta oscuro, yo me sentía incómodo, como si en la habitación hubiesen puesto un hornillo lleno de carbón. Sentí el olor del carbón; era

el olor de Lucifer... Luego, me leyó su *Violeta de noche*, todavía imperfectamente terminada.²⁶

Para ubicar bien este documento, sería preciso recorrer los preámbulos del Mundo violeta. Atravesaríamos el *mundo de los pantanos*, "una extensión muerta, fangosa, oxidada, de reflejos verdosos". La única imagen de la ciénega expresa una estadía de Blok:

*Le marais, c'est l'orbite profonde
De l'oeil énorme de la terre.
Il a pleuré si longtemps
Qu'en larmes s'est vidé son oeil
Et s'est couvert d'une herbe pauvre.*

[El pantano es la órbita profunda
del ojo enorme de la tierra.
Tanto tiempo lloró
que en lágrimas se vació su ojo
y se cubrió de hierba pobre.]

Ahondándose, y vaciándose de su agua oxidada, la tiniebla verde del pantano creará el mundo más hundido en el mal: el abismo violeta. "Sobre lo infinito de esos pantanos pesa la penumbra envenenada de un inmutable tinte violeta." Ese color crea "una suerte de espacios nuevos, una suerte... de tiempos nuevos". Es "semejante al apretón de una mano de plomo". Esa luz violeta, esos mundos violeta "hundieron a Lermontov... y a Gogol". Asimismo, al decir de Blok, "los mundos violeta se precipitaron en mi corazón".

²⁶ Guillaume Apollinaire señaló los "insondables violetas". *Calligrammes*. "Les Fenêtres."

¿Cómo no conceder la dinámica del abismo a ese color con mano de plomo que crea un espacio y un tiempo? Es un espacio-tiempo del abismo-caída. Líneas después, en una caída ocurrida, el poeta hallará el *negro*. Entonces quedan inseparablemente unidos "el negro y el vacío".²⁷ La caída ha terminado. Comienza la Muerte.

Dijón, mayo de 1947

²⁷ S. Bonneau, *loc. cit.*, p. 248.